GEORGES POLTI

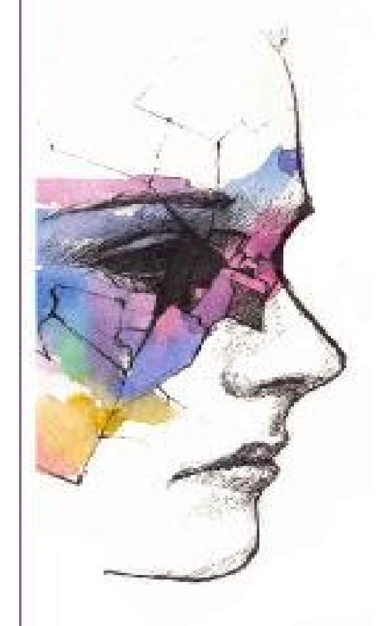


LAS 36 SITUACIONES DRAMÁTICAS



Traducción:
ADRIAN SILISQUE

GEORGES POLTI



LAS 36 SITUACIONES DRAMÁTICAS



Traducción:

ADRIAN SILISQUE

Las 36 situaciones dramáticas

Georges Polti

Traducción:
Adrián Silisque

INTRODUCCIÓN

«Gozzi sostenía que no puede haber más que treinta y seis situaciones trágicas. Schiller hizo grandes esfuerzos por encontrar más, pero no llegó a descubrir tantas como Gozzi».
Goethe, Conversaciones con Eckermann.

¡Solo treinta y seis situaciones!

Había algo inquietante en este enunciado, que no lleva ninguna aclaración de Gozzi, Goethe ni de Schiller y que plantea el problema sin resolverlo.

Yo no paraba de repetirme que aquel que, con este restringido número, declaraba una ley tan sintética, tenía también la más fantástica de las imaginaciones: Gozzi, el autor de *Turandot* y de *Roi Cerf*, dos obras sin igual; la una sobre la situación del Enigma y la otra sobre las fases de la metempsicosis. Fue el creador de un sistema dramático, de la *fiabesca;* y el espíritu árabe, por él transmitido, hizo posible los trabajos de Hoffmann, Jean-Paul Richter y Poe.

La exuberancia del veneciano me podría haber hecho dudar, pues una vez lanzada la cifra treinta y seis, mantuvo silencio…

Pero el ardiente y severo kantiano, Schiller, príncipe de los estéticos modernos y maestro del verdadero drama histórico, ¿no había hecho, acaso, «grandes esfuerzos» (¡y de los esfuerzos de un Schiller!) para de esta manera añadir la autoridad de su poderosa crítica y de su rica memoria? Yo objetaba, para dudar, el único punto en común de los dos poetas: un gusto intenso por lo abstracto. Goethe, antípoda exacta del sistematismo, espíritu observador, el que parece haber considerado el tema durante toda su vida, añadió su testimonio muchos años después de la muerte de Schiller, muchos años después de sus fecundas conversaciones, en el momento exacto en que terminaba Fausto, esa suprema combinación de elementos contrastantes.

Aun así, no sabía nada más.

Solo Gérard de Nerval, en Francia, había abrazado por un instante, desde un punto de vista tan alto, el conjunto de toda la producción escénica, en un artículo de *L'Artiste* sobre la Jane Grey de Soumet. ¡Pero con qué dandismo, por desgracia! Siendo principiante, quiso conocer el número exacto de acciones posibles en el teatro y encontró veinticuatro —cuenta él. No más que sus antecesores y no nos dice cuáles. Por otra parte, sus fundamentos están lejos de ser satisfactorios. Recurriendo a la caduca clasificación de los pecados capitales, se ve forzado a eliminar dos de ellos, la gula y la pereza, y poco después, un tercero, la lujuria… «sería el caso de Don Juan, quizás…». Tampoco queda claro lo que la avaricia proporciona como energía trágica y, para la estructura del drama, no veo bien la divergencia entre la soberbia (el espíritu de la tiranía, sin duda) y la cólera, a menos que no se admitan sus manifestaciones más opuestas, arriesgándose así a confundir las de la cólera con las de la envidia. Labrunie [Gérard de Nerval] hubiera hecho mejor en conservar el ex pecado de la tristeza, que le habría sido útil frente a *Manfred*, por ejemplo. Más adelante, el asesinato u homicidio, señalado como un factor para obtener nuevas situaciones, mediante su unión por turnos con cada una de las otras, no puede aceptarse como tal, puesto que no es más que un accidente común a todas ellas, posible en todas y el que se produce con más frecuencia.

Por último, el único título mencionado por Nerval, *Rivalité de reine et de sujette*, como se constatará, no corresponde a una subclase de sus veinticuatro sino a una de las treinta y seis situaciones dramáticas.

Aparte de Nerval, nadie más ha tratado los secretos de la invención con la técnica genuina que se adivina en Gozzi, aunque, a modo de analogía, podría mencionar: la célebre teoría de Sarcey sobre «scène à faire», una teoría en general mal comprendida en una época en la que el didactismo, es decir la reflexión artística, espanta; unas notas íntimas de Dumas (hijo), que en contra de su voluntad, si los recuerdos de mi infancia son correctos, fueron publicadas en *Tiempo* hace algunos años y que presentaban el doble esquema de Corneille y Racine, una heroína disputada por dos héroes y un héroe disputado por dos heroínas; y por último algunos trabajos de Valin sobre la composición…

Y eso es todo, absolutamente todo.

Por fin, para abreviar, encontré las treinta y seis situaciones tal como las debió poseer Gozzi y así las iré presentando. Porque, como él había indicado, eran treinta y seis categorías que yo debí precisar para distribuir

adecuadamente las innumerables obras dramáticas. Este número, ante todo, no tiene nada de cabalístico ni de místico; se podría elegir uno ligeramente superior o inferior pero considero que este es el más adecuado. Me abstendré de exponer alguna de las sesenta y tantas teorías que, para mi distracción personal, he esbozado con la intención de alcanzar por una vía inversa, deductiva, el precepto *gozziano*: a menudo, estos ejercicios de imaginación son agradables, pero la mayoría de las veces terminan por arruinar aquello que pretendían establecer. Toda teoría se derrumba en su momento, mientras que una observación, un canon estético permanecen.

Ahora bien, al hecho de declarar que no hay más que treinta y seis situaciones dramáticas se le agrega un corolario singular: en la vida no hay más que treinta y seis emociones. Solo treinta y seis emociones como máximo y he ahí todo el sabor de la existencia; he ahí el incesante ir y venir que llena la historia como las mareas; he ahí la sustancia misma de la humanidad, en las tinieblas de las selvas africanas como en *Sous les tilleuls*, o bajo las luces eléctricas de Boulevard, tal como en la época en que el hombre debía enfrentar mano a mano al león de la montaña, y como lo será, indudablemente, en el más distante e infinito futuro. Pues con estas treinta y seis emociones —ni una más— coloreamos, comprendemos lo que nos es extraño, desde la vida vegetal hasta el mecanismo cósmico. Y a partir de ellas son y serán construidas todas nuestras teogonías y metafísicas, todos nuestros queridos «más allá»… Treinta y seis situaciones, treinta seis emociones, ni una más.

Es comprensible, entonces, que sea ante un escenario, donde se mezclan infatigablemente estas treinta y seis emociones, que un pueblo alcance la definitiva conciencia de sí mismo. Así, los griegos comenzaban sus ciudades por las bases de un teatro. Es igualmente natural que solo las mayores y más completas civilizaciones hayan desarrollado su propia concepción del drama y que, recíprocamente, una de esas nuevas concepciones habría de ser revelada en cada evolución de la sociedad; de ahí la oscura y fiel espera de nuestro siglo, ante los cenotafios de un arte que desde hace mucho tiempo y por razones, al parecer, comerciales ya no se encuentra más.

El resultado de haber concentrado estos «puntos de vista» dramáticos en una sola panorámica nos permitirá observar la gran procesión de nuestra raza: bachilleres chinos en sus variopintos trajes, punteando sus mandoras, reyes hindúes sobre sus carrozas, héroes desnudos de Hellas, caballeros

legendarios, aventureros de capa y espada, damiselas de largas y rubias pelucas, ninfas relucientes de piedras preciosas, Agnes con sus párpados sombreados, castas vírgenes atenienses, grandes impúdicas del adulterio y del incesto, confidentes hieráticos, compinches partiéndose de risa, boticarios, grotescos gurúes de causas religiosas, sátiros brincando con sus patas de chivo, esclavos feos, diablos rojos con cuernos verdes, el juez tartamudo Tartaglia, graciosos atiborrados de anécdotas, payasos shakesperianos, bufones hugolescos, estudiosos en «trajes» calentándose al borde de las candilejas, magistrados precedidos por campanas, inmóviles ascetas budistas, Peris, verdugos en blancos ropajes, mártires de brillante aureola, alcaldes, el muy habilidoso Ulises, jóvenes puros, locos sangrientos, espantosos *Rakchasas*, mensajeros dispersando calamidades al viento, coros plenos de nostalgia, prólogos simbólicos, sí, he aquí reunida nuestra humanidad, agitándose en su periodo de mayor intensidad —pero presentando siempre alguna de las facetas del prisma que poseyó Gozzi.

Esas treinta y seis facetas que me he propuesto reconstruir han de ser, por tanto, evidentes y no tener nada de utópico. De esto, no nos convenceremos hasta después de haberlas visto repetidas veces, con una nitidez invariable, en todas las épocas y en todos los géneros. Es verdad que el lector no encontrará en mi escueto resumen más de dos mil doscientos ejemplos citados, de los cuáles alrededor de mil provienen del teatro; pero en este número he incluido las obras más disimilares así como las más célebres, aquellas donde las demás obras no son más que hábiles mosaicos de estas. Así, se verán los principales dramas de China, India, Judea y, por supuesto, del teatro griego. Sin embargo, en lugar de limitarnos a las treinta y dos tragedias clásicas, aprovecharemos los trabajos del helenismo, que por desgracia, debido a la indolencia del público de hoy en día, aún permanecen enterrados en latín; trabajos cuyas grandes líneas permiten reconstruir cientos de obras maestras, algunas incluso más asombrosas que las que admiramos, pero todas ofreciendo desde la sombra a la que fueron relegadas la frescura integral de la belleza aún no descubierta.

Luego, dejando de lado por el momento una indicación detallada de los misterios persas y medievales, los que dependen casi sin excepción de dos o tres situaciones y que requieren un estudio minucioso, repasaremos —después de *Jeux et nos Miracles* de los siglos XIII y XIV— a los autores españoles, a nuestros clásicos franceses, a los italianos, a la renovación romántica después del ciclo shakesperiano, a los alemanes y al resto de la

literatura moderna. Y me parece que habremos comprobado, de modo definitivo, esta teoría de las treinta y seis situaciones, cuando las hayamos puesto en contacto con la producción teatral de los últimos treinta años.

De los doscientos ejemplos citados, algunos fueron tomados de aquellos géneros literarios cercanos a la dramática: novela, epopeya, histórico; y otros, de la realidad. Esta exploración puede y debe continuarse, para obtener resultados, en la naturaleza misma; es decir, en los tribunales, en la política, en la vida diaria.

No puedo dejar de indicar al explorador, si le interesa descender a los más mínimos matices, las pacientes nomenclaturas de las obras de casuística brahmánicas y cristianas. Si por el contrario, quiere elevarse a los principios mismos y meditar sobre resultados casi inmutables, los encontrará dentro del código de este libro de cabecera para el escritor escénico… En medio de estas investigaciones, el presente estudio parecerá pronto una especie de introducción a una inagotable y maravillosa corriente, donde confluirán momentáneamente, en sus unidades primarias, la historia, la poesía gnómica, los escritos moralistas (y amoralistas), el humor, la psicología, el derecho, la epopeya, la novela, el cuento, la fábula, los mitos, las profecías, los proverbios… y que llamaría algo así como la *Corriente de la existencia*…

Sería posible observar desde aquí, desde lo alto de nuestra teoría, más de una pregunta de importancia capital para nosotros:

¿Cuáles son las situaciones dramáticas ignoradas por nuestra generación, tan acostumbrada, en cambio, a repetir las mismas situaciones una y otra vez? ¿Cuáles son, por el contrario, las más utilizadas? ¿Cuáles las más ignoradas y las más utilizadas según la época, el género, la escuela, el escritor? ¿Y las razones de esas preferencias? Las mismas preguntas pueden hacerse para las clases y subclases de las situaciones.

Tal examen (que no requiere más que paciencia) mostrará en primer lugar la lista de combinaciones (situaciones con sus clases y subclases) ignoradas por nuestra época y que, por lo tanto, pueden ser explotadas por el arte contemporáneo; y en segundo lugar, cómo se puede hacer una adaptación de las mismas: mediante la aplicación de los mismos medios que han servido hasta ahora para rejuvenecer las primeras producciones. De paso, puede que lleguemos a descubrir, en las treinta y seis situaciones, un caso **único**, —una situación sin análoga entre las otras treinta y cinco, sin parentesco inmediato, producto de una vigorosa inspiración. Pero si se

determinan cuidadosamente las subclases de la situación a la que pertenece, podremos generar, en cualquiera de las treinta y cinco, una subclase simétrica: así, serán creadas treinta y cinco intrigas generales absolutamente vírgenes. Estas darán, cuando se las desarrolle acorde al gusto de las innumerables escuelas pasadas o presentes, una serie de treinta y cinco «imitaciones originales», treinta y cinco argumentos nuevos de un carácter, sin duda, mucho más imprevisible que la mayorías de nuestros dramas, los cuáles, inspirados ya sea en libros o en la realidad, al contemplarse a la luz de las antiguas lecturas, nos revelaban solo sus reflejos, ya que en aquel oscuro laberinto no teníamos para guiarnos el precioso hilo que desapareció con Gozzi.

Dado que ahora poseemos ese hilo, lo desenrollemos.

1ra SITUACIÓN

SÚPLICA

(El título técnico, conformado por los elementos dinámicos esenciales, sería: un **perseguidor**, un **suplicante** y una **figura de poder indecisa**).

Entre la colección de ejemplos que ofrezco, se encontrarán tres clases. En la primera, la **figura de poder indecisa** es un personaje independiente, que se pregunta: ¿debe ceder, ya sea por prudencia o preocupación por los que ama, a las amenazas del **perseguidor**? o bien, por generosidad, ¿debe ceder a las súplicas del perseguido?...

En la segunda clase, mediante la contracción análoga a la que abrevia un silogismo a un entimema, o si se prefiere, por medio de la diferencia que existe entre una balanza (la primera clase) y el peso (este segundo caso), la **figura de poder indecisa** no es más que un *atributo* del **perseguidor**, un arma que sostiene en la mano. ¿Se dejará llevar por la cólera o tendrá piedad? ¡Oye! ¡Merced!...

Por el contrario, en la tercera clase, el elemento **suplicante** se divide entre dos personas, el **perseguido** y el **intermediario**, aumentando de esta manera, el número de personajes principales a cuatro.

Estas tres clases (**A**, **B**, **C**) pueden subdividirse como sigue:

A 1 — Fugitivos que suplican a un poderoso ayuda contra sus enemigos

Ejemplos completos: *Las suplicantes* y *Los heráclidas* de Esquilo, *Los heráclidas* de Eurípides, *Minos* de Sófocles.

Casos en los que los fugitivos son culpables: *Oícles* y *Crises* de Sófocles, *Las euménides* de Esquilo.

Ejemplo parcial: el segundo acto de *El Rey Juan* de Shakespeare.

Ejemplos habituales: escenas de los protectorados coloniales.

A 2 — Suplicar ayuda para cumplir un deber piadoso que ha sido prohibido

Ejemplos completos: *Los eleusinos* de Esquilo y *Las suplicantes* de Eurípides.

Ejemplo histórico: el enterramiento de Molière.

Ejemplo habitual: en una familia dividida por sus creencias religiosas, el hijo recurre a su progenitor correligionario para practicar su culto.

A 3 — Suplicar refugio donde morir

Ejemplo completo: *Edipo en Colono*, de Sófocles.

Ejemplo parcial: la muerte de Zineb, en *Mangeront-ils?* de Hugo.

B 1 — Un náufrago suplica hospitalidad

Ejemplos completos: *Nausícaa* y *Los feacios* de Sófocles.

Ejemplo parcial: el primer acto de *Los troyanos* de Berlioz.

B 2 — Ciudadanos desterrados suplican caridad

Ejemplos: las versiones de *Dánae* de Esquilo y de Eurípides; *Alope, Auge* y *Cretenses* de Eurípides.

Ejemplos habituales: una buena parte de las quince a veinte mil aventuras que cada año acaban en la oficina de menores bajo tutela.

Caso especial de un niño acogido: el inicio de *El sueño*, de Zola

B 3 — Expiación: búsqueda de perdón, cura o liberación

Filoctetes en Troya de Sófocles, *Los misios* de Esquilo, *Télefo* de Eurípides, *Les Champairol* de Fraisse (1884).

Ejemplo histórico: la penitencia de Barbarroja.

Ejemplos habituales: pedir clemencia, la confesión en el catolicismo, etc.

B 4 — Solicitar la entrega de un cadáver o una reliquia

Los frigios, de Esquilo.

Ejemplo histórico: embajadas de las Cruzadas a los musulmanes.

Ejemplos habituales: el reclamo de los restos de un gran hombre enterrado en tierras extranjeras, del cuerpo de un ajusticiado o de un pariente muerto en el hospital.

Nótese que *Los frigios* y el vigésimo cuarto canto de *La Iliada*, que inspiró la obra, forman una transición hacia la decimosegunda situación (Superación de un rechazo).

C 1 — Súplica a un poderoso en favor de seres queridos

Ejemplos completos: *Esther* de Racine.
Parcial: Gretchen en el desenlace de *Fausto*, de Goethe.
Histórico: Franklin en la corte de Luis XVI.
Ejemplo perteneciente también a **A 3**: *Las propompas*, de Esquilo.

C 2 — Súplica a un pariente en favor de otro pariente

Eurísaces de Sófocles.

C 3 — Súplica al amante de una madre en favor de esta

Ejemplo: *El hijo del amor* (Bataille, 1911)

Pues bien, parece que en el teatro moderno no muchos han llegado a usar esta primera situación. Excluyendo las clases **C 1** —próximo al culto poético y dulce de los santos y las vírgenes— y **C 3**, no existe ningún ejemplo puro porque, sin duda, los modelos antiguos han desaparecido o han sido poco frecuentados, pero sobre todo, puesto que ni Shakespeare, Lope o Corneille hallaron el tiempo para transformar el tema acorde a la complejidad exterior del gusto moderno, los sucesores de estos grandes hombres encontraron este primer motivo demasiado **simple** para su siglo. ¡Como si una idea fuera necesariamente más simple que otra! ¡Como si todos aquellos que, después, arrojaron sus innumerables ramificaciones sobre el escenario no hubieran comenzado por mostrar la misma simplicidad vigorosa.

Esta predilección por lo complejo, creo yo, explica la gracia de la que se ha beneficiado la clase **C**, donde de manera natural, una cuarta figura (por desgracia monótona y de la misma esencia que un parásito), el **intermediario**, se añade a la trinidad **perseguidor**–**suplicante**–**figura de poder**.

No obstante, ¡de qué variedad es susceptible esta trinidad! El **perseguidor**… uno o múltiple, voluntario o inconsciente, codicioso o vengativo, desplegando la sutil red de la diplomacia o exhibiéndose con la formidable apariencia de los más grandes dominaciones contemporáneas. El

suplicante… elocuente o ingenuo ayudante de su propio enemigo, justo o culpable, humilde o grande. Y la **figura de poder**… neutral o parcial hacia un lado u otro, rodeado quizás de los suyos, a quienes asusta el peligro, e inferior en fuerzas al **perseguidor**; quizá engañado por las apariencias del derecho, quizás obligado a sacrificar algún concepto elevado; a veces sensible y, otras, severamente lógico; o bien, vencido por una de esas conversaciones a lo Dostoyevski, abandona —en un desenlace fulminante — los errores que él pensaba que eran la verdad (o la verdad que él pensaba que era un error)…

Con certeza, en ninguna otra parte, (1) los vaivenes del poder (arbitrario, tiránico, derrocado), (2) las supersticiones que acompañan a la duda, (3) por un lado los sobresaltos de la consciencia popular y por otro, la ansiedad de la espera, (4) los desesperados y sus blasfemias, (5) la esperanza viva que se pierde solo con el último aliento, (6) la ciega brutalidad del despertar, (7) ¡qué se yo!... pueden condensarse y resplandecer con tanta fuerza como en esta primera situación, ignorada en nuestros días…

La simpatía entusiasta que Francia ha sentido durante la mitad del último siglo por Polonia, aquella que ha manifestado en tantas circunstancias por Escocia y después por Irlanda, podría encontrar aquí su expresión trágica; el clamor con el que un sacerdote, en la masacre de Fourmies, adhirió a la Iglesia una fracción de la Francia revolucionaria; el culto a los muertos, primitiva e indestructible forma del sentimiento religioso; la agonía, drama que nos espera a todos; la agonía arrastrándose hacia un sombrío rincón como una bestia encadenada; y el deseo, profundamente humillado, de aquel al que un asesinato ha privado de todo lo que más quería; la súplica miserable, de rodillas, que hizo llorar incluso, en su rencor animal, al insensible Aquiles y le hizo olvidar su juramento. ¡Todo eso está aquí! Todas estas intensas emociones, e incluso más, se encuentran en esta primera situación; **solo aquí** pueden encontrarse en toda su plenitud. Y nuestro arte olvida esta situación…

2da SITUACIÓN

LIBERACIÓN

(Técnicamente: un **desdichado**, un **intimidador**, un **salvador**)

En cierto sentido, esta es la situación inversa de la primera, donde el débil apelaba a una **figura de poder**. Pero en este caso, en favor del **desdichado** sin esperanzas, aparece súbitamente un **salvador** inesperado.

A — Aparece el salvador de un condenado

Las versiones de *Andrómeda* de Corneille, Eurípides y Sófocles; *El juego de San Nicolás* de Jean Bodel.

Ejemplos parciales: el primer acto de *Lohengrin,* de Wagner; el tercer acto de *Tancredo,* de Voltaire; el papel del patrón generoso en *Boislaurier*, de Richard (1884). Este último ejemplo y el siguiente muestran particularmente el honor en juego del Desdichado.

Ejemplos históricos: Daniel y Susana; varias proezas de caballeros.

Parodia: *Don Quijote* de Cervantes.

Ejemplo habitual: el indulto judicial. El desenlace de *Barba Azul*, de Perrault (donde se añade el tema del parentesco, bajo la condición más normal de hermanos defendiendo a su hermana, incrementando de esta manera, por los medios más sencillos, la empatía; olvidada por nuestros dramaturgos.

B 1 — Padres destronados por sus hijos (véase la trigesimoquinta situación)

Egeo y *Peleo* de Sófocles, *Antíope* de Eurípides.

Casos en los que los hijos han sido abandonados previamente: *Atamas I* y *Tyro* de Sófocles. El gusto del futuro autor de *Edipo en Colono* por las historias donde el hijo juega el papel del Salvador y justiciero, ¿no contrasta amargamente con la suerte que correría el poeta en su vejez?

B 2 — Rescatados por amigos o recogidos por extraños

Iolas, *Eneo, Fineo* de Sófocles.

Ejemplo parcial: segunda parte de *Alcestes*, de Eurípides

Comedia: *Fantasio* de Musset

Ejemplo donde el Salvador es el mismo que otorga asilo: *Dictis* de Eurípides.

Basta con revisar estas subdivisiones para vislumbrar lo que nuestros escritores podrían haber extraído de la segunda situación. Francamente, algo atractivo debe de haber en ellas, pues una vez, hace casi dos mil años, la humanidad eligió esta historia del **Salvador** y desde entonces ha amado, sufrido y llorado por esa causa.

Esta situación es también la base de las historias de caballería, de aquel heroísmo original e individual de la Edad Media; ¡y de la Revolución francesa para los pueblos!

Por desgracia, exceptuando la *aristofanería* de Cervantes y los deslumbrantes destellos de la armadura plateada de Lohengrin, el arte apenas las ha tenido en consideración.

3ra SITUACIÓN

EL CRIMEN PERSEGUIDO POR LA VENGANZA

(Técnicamente: el **culpable** y el **vengador**).

La venganza es la dicha de los dioses, dice el Árabe; y en efecto, parece que más de una vez, así ha sido con el Todopoderoso de Israel. Los dos poemas homéricos terminan, cada uno, con una embriagadora venganza, al igual que la leyenda los Pandavas, en la literatura oriental; mientras que para las razas latina y española el espectáculo más satisfactorio es aún el del individuo capaz de hacer justicia, aunque ilegal, legítima.

Tan es así, que veinte siglos de cristianismo, después de cinco siglos de *socratía*, no han podido remover de su pedestal de honor a la venganza y sustituirla por el perdón. Y este último, incluso si es sincero (¡cosa rara!), ¿no es acaso la sutil quintaesencia de la venganza sobre la tierra y, al mismo tiempo, un reclamo de alguna especie de compensación por parte del cielo?

A 1 — Venganza por un progenitor asesinado

La cantante (drama anónimo chino), *La Tunique confrontée* de Tchang-Koué-pin, *Los argivos* y *Los epígonos* de Esquilo, *Erígone y Aletes* de Sófocles, *Los dos Foscari* de Byron, *Atila* de Werner, *Le Crime de Maisons-Alfort* de Coedès (1881); *Le Maquignon* (Josz y Dumur, 1903). En los últimos tres casos, así como en el siguiente, la venganza es consumada por la hija y no por el hijo.

Ejemplo en narrativa: *Colomba* de Mérimée.

Ejemplo habitual: la mayoría de los crímenes de venganza.

En *El padre* de Buet (1881) la lucha psicológica entre el perdón y la venganza es especialmente representada.

Ejemplo de venganza por un padre empujado al suicidio: *El oro* (Peter y Danceny, 1908).

A 2 — Venganza por un descendiente asesinado

Nauplio de Sófocles, un poco en *Sainte-Hélène* de Séverine (1902). El final de *Hécuba*, de Eurípides.

Ejemplo épico: Neptuno persiguiendo a Ulises a causa de la ceguera de Polifemo.

A 3 — Venganza por un descendiente deshonrado

El mejor alcalde, el rey de Lope de Vega; *El alcalde de Zalamea* de Calderón.

Ejemplo histórico: la muerte de Lucrecia.

A 4 — Venganza por un marido o una esposa asesinados

La muerte de Pompeyo de Corneille (P.), *El idiota* de M. de Lorde (1903).

Ejemplo contemporáneo: los intentos de Mme. Veuve Barrême.

A 5 — Venganza por el deshonor o la tentativa de deshonor de una esposa

Las versiones de *Ixión* de Esquilo, Eurípides y Sófocles; *Las mujeres de Perrebia* de Esquilo, *Les Révoltés* (Cain y Adenis, 1908).

Ejemplo histórico: el levita de Efraín.

Casos similares donde la esposa solo fue **insultada**: *Venisamhara* de Bhatta Narayana; *Los hijos de Pandu* de Rajasekhara.

Ejemplo habitual: un buen número de duelos.

A 6 — Venganza por una amante asesinada

Amar después de la muerte de Calderón, *Amhra* de Grangeneuve (1882), *Simon l'enfant trouvé* de Jonathan (1882).

A 7 — Venganza por un amigo asesinado

Las nereidas de Esquilo.

Ejemplo contemporáneo: Ravachol.

Venganza perpetrada en la esposa del vengador: *La Casserole* de Méténier (1889).

A 8 — Venganza por una hermana seducida

Clavijo de Goethe, *Les Bouchers* de Icres (1888), *La Casquette au père Bugeaud* de M. Marot (1886).

Ejemplos en narrativa: *Kermesse rouge* de Eekhoud, el final de *El discípulo* de Bourget.

B 1 — Venganza por saqueo intencional

La tempestad de Shakespeare (1889).

Ejemplo contemporáneo: el retiro de Bismarck en Varzin.

B 2 — Venganza por saqueo durante la ausencia

Les Joueurs d'Osselets y *Penélope* de Esquilo, *La asamblea de los aqueos* de Sófocles.

B 3 — Venganza por un homicidio

La injusticia contra Dou E de Guan Hanqing.

Un caso similar, que incluye además el rescate de un ser querido de un error judicial: *La Cellule No. 7* de Zaccone (1881).

B 4 — Venganza por una falsa acusación

Las versiones de *Frixo* de Eurípides y de Sófocles; *El conde de Montecristo* de Dumas (padre), *La Declassée* de M. Delahaye (1883), *Roger-la-honte* de Mary (1881).

B 5 — Venganza por violación

Tereo de Sófocles, *La cortesana de Corinto* (Carré y Bilhaud, 1908), *Los Cenci* de Shelley (parricidio como castigo y fin del incesto).

B 6 — Venganza por despojos

El mercader de Venecia de Shakespeare, un poco en *Guillermo Tell* de Schiller y el triunfo de M. Armingaud.

B 7 — Venganza por infidelidad, perpetrada sobre un grupo de personas

Jack el destripador (Bertrand y Clairian, 1889); las heroínas trágicas de las novelas y piezas «segundo Imperio», como en *La extranjera* de Dumas (hijo), etc.

Un caso simétrico a la clase **A**: el poco verosímil móvil de la corruptora en *El poseído* de Lemonnier.

En ella encontramos, por primera vez, a ese personaje rastrero que es la piedra angular del drama negro y fantasioso: el «villano». A cada paso, desde el principio de nuestra tercera situación, podemos evocar al villano y a sus profundas intrigas que, muchas veces, nos hacen sonreír: Don Salluste en *Ruy-Blas*, Yago en *Otelo*, Guanhumara en *Burgraves*, Homodei en *Angelo*, Mahoma en la tragedia del mismo nombre, Leontine en *Heraclio*, Máximo en *La tragedia de Valentiniano* y en *Aecio*, Emire en *Siroe*, Ulises en *Palamedes*.

C — Persecución profesional de criminales

(La inversa a esta subclase puede encontrarse en la quinta situación **A**) *Sherlock Holmes* de Doyle, *Vidocq* de Bergerat, *Nick Carter* (Bisson y Livet, 1910).

Si repasamos los casos que actualmente utilizan la tercera situación, veremos que la mayoría de ellos esperan un rejuvenecimiento; pero sobre todo, aún presentan incontables lagunas. En efecto, entre los vínculos que pueden unir al **vengador** y a la **víctima** se han omitido más de un grado de parentesco, así como la mayoría de compromisos sociales y contractuales. La lista de agravios que pueden provocar represalias está bien lejos de agotarse, como podemos comprobar enumerando: la variedad de delitos posibles, en contra de las personas o de la propiedad; los matices de las opiniones y de los partidos; y las diversas maneras donde se puede «acomodar» un insulto. En fin, ¡cuántos tipos de relaciones existen entre el **vengador** y el **culpable**! Y eso que solo se trata las premisas de la acción.

A esto le podemos añadir todos los matices que el castigo pueda tomar: lentos o fugaces, sinuosos o directos, firmes o frenéticos; como también, los miles de recursos y obstáculos que la defensa o el azar puedan presentar. Luego, se podrían introducir las figuras secundarias, cada una persiguiendo su propio objetivo, como en la vida, entrecruzándose unas con otras y topándose con el drama…

Estimo lo suficiente al lector como para no seguir desarrollando el tema.

4ta SITUACIÓN

VENGANZA ENTRE PARIENTES

(Recuerdo del pariente víctima, pariente culpable, pariente vengador)

Por medio de la violenta energía de la situación anterior y el horror de la vigesimoséptima situación («Descubrimiento de la deshonra de un ser querido») se crea la presente acción, que se limita a la vida privada, convirtiéndola en un infierno peor que el calabozo de *El infierno y el péndulo* de Edgar Poe. Es tal la atrocidad que la multitud, espantada, no se atreve a intervenir; como si estarían presenciando, desde lejos, una escena demoníaca, las siluetas de una casa en llamas.

Y la multitud de dramaturgos parece que tampoco osa entrometerse para modificar la tragedia griega, que sigue igual después de treinta siglos de terror…

Para nosotros, es fácil componer, desde lo alto de nuestra «plataforma» —para aprovechar el término de Gozzi—, infinitas variaciones del tema, multiplicando las combinaciones que acabamos de ver en la tercera situación por las de la vigesimoséptima.

A su vez, podemos encontrar otros elementos fecundos en las circunstancias que determinan las acciones del **vengador**: un deseo espontáneo (el motivo más simple), la voluntad de la víctima agonizante o de un muerto que aparece misteriosamente, un juramento imprudente, el deber profesional (cuando el **vengador** es juez, etc.), la necesidad de salvar a otros parientes, a seres queridos (es por esto que Talien se vengó de los dantonianos) o a sus conciudadanos; la ignorancia del parentesco que une al **vengador** y al **culpable**… Cabe mencionar el caso en que el **vengador** ataca sin haber reconocido al **culpable** (en una habitación sombría, supongo). Cabe mencionar también el caso donde el pretendido acto de

venganza es el resultado de un error: se descubre que el supuestamente **culpable** es inocente y el pseudoverdugo, demasiado estoico, se da cuenta de que no es más que un detestable criminal.

A 1 — Venganza por la muerte del padre, consumada sobre la madre

Las Coéforas de Esquilo; las versiones de *Electra* de Sófocles, Attilius, Chénier (M. J.), Cicerón (Q.), Crébillon, Rochefort, Eurípides, Longepierre, Pradon y la ópera de Guillard; las versiones de *Orestes* de Alfieri y Voltaire, *Los epígonos* de Sófocles, las versiones de *Erífila* de Sófocles y Voltaire. Y por último, *Hamlet* de Shakespeare, donde se reconoce bastante bien el método por el que el poeta rejuvenece sus temas: un cambio casi antitético de los personajes y su entorno.

A 2 — Venganza por la muerte de la madre, consumada sobre el padre

Zoé Chien-Chien de Mathey (1881), donde el parricidio acaba con una pasión incestuosa y es perpetrada por la hija.

B — Venganza consumada sobre los hijos por la muerte de hermanos

(pero sin premeditación, por lo que esta subclase casi pertenece a la situación «Imprudencia»): *Atalanta* de Esquilo y *Meleagro* de Sófocles.

C — Venganza consumada sobre un esposo por la muerte del padre

Rosamunda de Rucellai.

D — Venganza consumada sobre el padre por la muerte de un esposo

Orbeche de Giraldi.

De las veintidós situaciones, dieciocho pertenecen a la misma clase, diecisiete a la misma subclase y trece al mismo tema. Cuatro clases y una subclase en total.

Ahora divirtámonos un poco con aquellas que han sido olvidadas:

La venganza por la muerte de un padre será consumada sobre el hermano del vengador. Sobre su hermana. Sobre la amante (o el amante, según el sexo del vengador). Sobre su esposa. Sobre su hijo. Sobre su hija. Sobre su tío paterno. Sobre su tío materno. Sobre su tía paterna. Sobre su tía materna. Sobre su abuelo paterno o materno; sobre su abuela paterna o materna. Sobre su hermano uterino. Sobre su hermana uterina, etc. Sobre allegados de la familia (cuñado, cuñada, etc.) o consanguíneos.

Esta cincuentena de variaciones, donde aproximadamente unas veinte son realmente emotivas, pueden repetirse para cada caso: vengar a un hermano, a una hermana, a un esposo, a un hijo, a un antepasado y así sucesivamente.

Si se quiere cambiar más, entonces la venganza podría llevarse a cabo no sobre el **culpable** sino sobre algún ser querido suyo (así, por ejemplo, Medea y Atreo se vengaron de Jason y Tiestes a través de sus hijos); o sobre objetos inanimados que, muchas veces, tienen el lugar de víctimas.

5ta SITUACIÓN

PERSECUCIÓN

(**Castigo** y **fugitivo**)

Así como la segunda situación era la inversa de la primera, esta quinta situación, «Persecución», representa una aplicación pasiva de la tercera y cuarta, y en definitiva, de todas aquellas donde el peligro persigue una cabeza. Sin embargo se debe hacer una distinción: en la «Persecución», el elemento vengador pasa a segundo plano, o ni siquiera eso, pudiendo ser invisible, abstracto… Solo el **fugitivo** nos interesa, a veces inocente, siempre excusable; porque la culpa —si llegó a existir alguna—, parecerá haber sido inevitable, adquirida. No la discutimos ni la consideramos más, eso sería inútil. Pero empáticamente sufrimos las consecuencias con nuestro héroe, quien, sea quien sea, ahora no es más que un hombre en peligro; es decir, uno de los nuestros, un «yo».

Recordemos aquella verdad que Wolfgang Goethe arrojó a la cara de la hipocresía: cada uno de nosotros, potencialmente, podríamos incurrir en todos los crímenes que se cometieron o que se podrían imaginar. Así, por decirlo de alguna manera, nos sentimos cómplices de los peores atentados. Lo que podría explicarse, por cierto, si pensamos que en nuestras líneas hereditarias muchos de estos crímenes podrían haber tomado lugar. La virtud, quizás, consiste en haber aprendido de aquella culpa. Si este es el caso, la herencia y el entorno, lejos de ser fatalidades opresivas, serían el germen de la sabiduría, que una vez alcanzada la saciedad, triunfará. Esta es la razón de que el genio (no la neurosis, sino la imprevista victoria sobre las neurosis) surja, sobre todo, en familias que le transmitieron la experiencia de la locura o en medio de desgraciados que, dentro de su destrucción mental, le mostraron la anatomía entera.

De lo que se trata es de adquirir esta experiencia del error y las catástrofes a través de un medio menos costoso; de evocar vivamente los incontables recuerdos que duermen en nuestra sangre con la intención de

purificarnos a fuerza de repetición y de acostumbrar a nuestras sombrías almas a personajes y emociones. Como la música, exorcismo divino, ella terminará por «suavizar nuestras costumbres» y nos dotará de esa fuerza de la sangre fría, base de toda virtud… En efecto, nada es más moralizador que la inmoralidad de la literatura…

El carácter aislado, propio de la quinta situación, le proporciona a la acción una unidad singular y un campo abierto para la observación psicológica; la variedad de decorados y la ficción de los acontecimientos no supone una limitación.

A — Perseguidos (bandidos, políticos, etc.) por la justicia

Luis Pérez el Gallego y *La devoción de la cruz* de Calderón, el principio del Milagro medieval *Roberto el diablo*, *Los bandidos* de Schiller, *Raffles* de Hornung (1907).

Ejemplo histórico: los proscritos partidarios de la Convención; la duquesa de Berry.

Ejemplos en narrativa: Rocambole, novelas de Gaboriau, *Arsenio Lupin* de Leblanc.

Ejemplo habitual: historias de policías.

Comedia: *Compère le Renard* de Polti (1905)

B — Perseguidos por pecados de amor

Injustamente: *Indigne!* de Barbier (1884); un poco más justo: *Don Juan* de Molière y *El festín de Pedro* de Corneille, (sin hablar de las obras de Tirso de Molina, Tellez, Villiers, Sadwell, Zamora, Goldpni, Grabbe, Zorilla, Dumas (padre), etc.); por razones más justas: *Áyax locrense* de Sófocles.

Ejemplos habituales: desde los matrimonios impuestos a los seductores hasta redadas en la calle.

C — Héroe luchando contra el poder

Prometeo encadenado de Esquilo, *Laocoonte* de Sófocles, el rol de Porus en *Alejandro Magno* de Racine y *Alejandro en la India* de Metastasio, *Nicomedes* de Corneille (P.), *Goetz de Berlichingen* de Goethe y en parte *Egmont*, *Cato* de Metastasio, *Adelghis* de Manzoni, un fragmento de *El conde de Carmagnola*; la muerte de Héctor en *Troilo y Crésida*, donde Shakespeare se mostraba ya contrario a Homero; *Nana Sahib* de

Richepin (1883), *Edith* de Bois (1885) y la tetralogía del Nibelungo; *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, *El rey sin corona* de Saint-Georges de Bouhelier (1909).

D — Un pseudoloco luchando contra un «doctor de locos» tipo Yago

La Vicomtesse Alice de Second (1882).

6ta SITUACIÓN

DESASTRE

(Un **enemigo vencedor** o **mensajero**, un **poderoso derrotado**)

El miedo mismo, lo imprevisto y la catástrofe y una gran inversión de roles. ¡El poderoso es derrocado y el débil, exaltado! Texto recurrente de los libros bíblicos e inmortal clamor de la caída de Troya, ante lo que aún palidecemos como si se tratara de un presentimiento.

A 1 — Derrotas

Los mirmidones y *Los persas* de Esquilo, *Los pastores* de Sófocles.

Novela: *El desastre* de Zola. La historia no está hecha más que de narraciones de este género.

A 2 — Patria destruida

Xoanephores de Sófocles, *Sardanápalo* de Byron (en partes, corresponde a la **B** y hacia el desenlace recuerda a la quinta situación).

Historia: Polonia, las grandes invasiones.

Novela: *La guerra de los mundos* de Wells.

A 3 — Caída de la humanidad

El misterio de Adán (siglo XII).

A 4 — Catástrofe natural

Terre d'epouvante (MM. de Lorde y Morel, 1907).

B — Monarca derrocado (inversa pasiva de la octava situación)

Enrique VI y *Ricardo II* de Shakespeare.

Historia: Carlos I, Luis XVI, Napoleón, etc.; y la sustitución de otras autoridades (distintas a los reyes): Colomb, Lesseps y todos los ministros

desacreditados.

Novelas: el final de *Tartarín* de Daudet, *El dinero* de Zola, *Cesar Birotteau* de Balzac.

C 1 — Ingratitud

De todos los golpes de la desgracia, este es el más desgarrador: *Arquelao* de Eurípides (salvo el desenlace, donde la acción se invierte); *Timón de Atenas* y *El rey Lear* de Shakespeare, el principio de su *Coriolano*; *Marino Faliero* de Byron, un fragmento de *El conde de Carmagnola* de Manzoni.

La destitución de Bismarck por Hohenzollern hijo. Los mártires; las muestras de devoción, desconocidas para la estúpida vanidad de aquellos que después de haberse beneficiado de tales sacrificios se creen superiores. Las muertes más generosas fueron trazadas sobre ese triste fondo: Sócrates y la Pasión no son más que ejemplos célebres. *El reformador* de Rod (1906).

C 2 — Rencores injustos

(Se confunde a veces con el «Error judicial»): *Los salaminas* de Esquilo, *Teucro* de Sófocles, etc.

C 3 — Ultraje

Primer acto del *Cid*, primer acto de *Lucrecia Borgia* de Hugo. La «cuestión de honor» ofrece mejores ejemplos que estos simples episodios: la novela rusa *Memorias del subsuelo*. Podríamos imaginarnos a un Voltaire, después de un azotamiento, más sensible, «suavizado», reducido al desamparo hasta morir de desesperación.

D 1 — Abandono por parte de un amante o cónyuge

Fausto de Goethe, *Ariane* de Corneille (T.), el principio de *Medea*, *Maternidad* de Brieux (1903).

D 2 — Hijos perdidos

Pulgarcito de Perrault.

Pero si las clases **B**, **C** y **D** no han sido muy aprovechadas, y eso que son fáciles, ¿qué decir que los desastres sociales (como en la clase **A**)? Shakespeare no llegó lejos en este grandioso camino. Solo el trabajo de los

griegos presenta esa concepción de eventos humanos, grandiosa, fatal y poética, con la que un día Herodoto haría historia.

7ma SITUACIÓN

VÍCTIMAS DE LA DESGRACIA

(Un **amo** o **desgracia**, un **desdichado**)

Aquí se ve que no existe ningún límite para el dolor infinito: cuando pensamos que hemos llegado al fondo de «lo peor», algo aún más horrible se abre ante nuestros ojos. No hay piedad bajo los cielos que, por encima nuestro, se muestran completamente negros y vacíos. Se diría que esta séptima situación es una disección feroz y deliberada del corazón; la situación pesimista por excelencia.

A — Inocente, víctima de una intriga ambiciosa

La princesa Malena de Maeterlinck, *La hija natural* de Goethe, *Los gemelos* de Hugo.

B — Inocente, despojado por aquellos que deberían protegerlo

Los invitados y el principio de *Les Joueurs d'Osselets* de Esquilo (al primer estremecimiento del gran arco en manos del Mendigo desconocido, ¡qué aliento de esperanza se debería sentir!), *Les Corbeaux* de Becque, *Le Roi de Rome* de Pouvillon, *L'Aiglon* de Rostand, *La cruzada de los niños* de Ernault.

C 1 — El poderoso, desposeído y arruinado

Las escenas iniciales de las versiones de *Peleo,* de Sófocles y de Eurípides; el principio de *Prometeo encadenado* (Esquilo) y de *Job* (¿Moisés?); Laertes en su jardín.

Comedia: *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle.

C 2 — Un favorito o familiar se ve olvidado

En Détresse de Fèvre (1890).

D — Desgraciados desprovistos de su única esperanza

Los ciegos de Maeterlinck, *Beethoven* de Fauchois (1909), *Rembrandt* (Dumur y Josz).

¡Y cuántos casos más! Los judíos esclavizados, *La Casa del tío Tom*, los horrores de la guerra de los cien años, los guetos asediados, el aparato de atrae a la gente a escenas que reproducen la vida en prisión o de la inquisición, la atracción de las *Prisiones* de Pellico, del *Infierno* de Dante, la amargura embriagadora de Gautama, del Eclesiastés, de Schopenhauer.

8va SITUACIÓN

REBELIÓN

(Un **tirano**, un **conspirador**)

Como ya se dijo, esta situación es la inversa parcial de la clase **B** de la sexta situación.

La intriga, tan apreciada por el público de los últimos tres siglos, está prácticamente garantizada por la naturaleza propia del tema que estamos abordando. Pero, ¡curiosa suerte!, la mayoría de las veces se lo ha tratado con la mayor simplicidad posible. Una o dos peripecias, algunas sorpresas increíblemente fáciles de predecir y extendidas a todos los personajes de la obra; esos son todos los ornamentos casi invariables que se han asociado a esta acción. Y sin embargo, es tan propicia para la duda, para la equivocación, la «hora del lobo», el crepúsculo cuya incertidumbre no prepara más que ¡el amanecer de la rebelión y de la libertad!

A 1 — Conspiración de un individuo

La conjuración de Fiesco de Schiller, *Cinna* de Corneille, un poco en *Catilina* de Voltaire (esta tragedia pertenece también a la trigésima, «Ambición»), *Termidor* de Sardou, *La conspiración del general Malet* de Auge de Lassus (1889), *La gran noche* de Kampf *, El rey sin reino* de Decourcelle (1909), *Lorenzaccio* de Musset.

A 2 — Conspiración de varios

La conspiración de los Pazzi de Alfieri, *Le Roman d'une Conspiration* (de Carré y Fournier, 1890, según la novela de Ranc), *Madame Margot* (Moreau y Clairville, 1909).

Y en comedia: *Chantecler* de Rostand (1910); con su parodia *Rosse, tant et plus* (Mustière, 1910).

B 1 — Rebelión de un individuo que va convirtiendo a otros

Egmont de Goethe (y con este drama, la especie de parodia que representaron en París, con el eufemismo bien conocido de *adaptación*), *Jacques Bonhomme* de Maujan (1886), *La misión de Juana de Arco* de Dallière (1888).

Novela: *Salambó* de Flaubert.

Historia: Solón fingiendo un estado de locura.

B 2 — Rebelión de varios

Fuenteovejuna de Lope de Vega, *Guillermo Tell* de Schiller, *Germinal* de Zola, *Los tejedores* de Hauptmann (drama prohibido en 1893 por un parlamento disuelto poco después), *L'Automne* de Adam y Mourey (drama prohibido en 1893 por otro parlamento poco antes de ser disuelto), *14 de julio* de Rolland (1902), *El ejército en la ciudad* de Romains (1911).

Novela: parte de *La fortuna de los Rougon* de Zola.

Historia: la toma de la Bastilla y las numerosas revueltas del último siglo.

Como se ha visto, en particular sobre las obras modernas, este género de acción ha producido maravillosos y viriles dramas en Inglaterra, España, Italia y Alemania; de carácter autoritario y violento en los primeros países, generoso y juvenil en los últimos. A primera vista, Francia parecería el lugar más apropiado para comprender y comunicar estas emociones. Pero… *Termidor* fue prohibida «por temor» a que ofendiera a los amigos, aparentemente centenarios, de Maximiliano; *le Pater* «por temor» a que desagradara a los comunistas; *Germinal* de Zola, *L'Automne* de Adam y Mourey (dos cuadros pintados con tonos bien diferentes, como sugieren los títulos) fueron bloqueadas «por temor» a las protestas de unos cuantos conservadores. *L'Argent d'autrui* de Hennique, «por temor» a ofender a la gente de finanzas, que después terminaron tras las rejas. *Lohengrin* (tema celta) estuvo mucho tiempo prohibida «por temor» a irritar a seis incultos chauvinistas franceses. Un incontable número de obras, «por temor» a molestar a Alemania o a nuestros diplomáticos de salón que hablan de ella… ¡Y otras, «por temor» a incomodar al Gran Turco!

Sin embargo, ¿sería posible hallar **una** sola obra de teatro que haya provocado una de esas calamidades nacionales que tanto temen?

El pretexto no es mucho más sincero que el de aquellos que, por ejemplo, repudian cualquier representación del amor puro, pues para ello,

bastaría con restringir la admisión de niños (que por cierto, rara vez se presentan sin acompañante). ¿Será que aún nuestra novelizada burguesía encuentra más peligroso escuchar estas cosas en público que leerlas en privado, como se pensaba en el siglo XVIII?...

Nuestro arte dramático, a pesar de su decadencia, ha permanecido como el gran medio de difusión de la lengua y del pensamiento francés en Europa. Y aún así, poco a poco se le ha ido prohibiendo tocar temas como: la teología (nuestra libre originalidad desde el siglo XII hasta el XVIII), la política, la sociología, el lenguaje de la gente común (que son los que asisten y **para los** que se escribe el teatro), las personas, las costumbres criminales, salvo el adulterio (¿por qué?, que alguien me diga ¿por qué?), tema del que desgraciadamente nuestro personal teatral vive, al menos dos de cada tres días.

Los antiguos solían decir que un hombre en esclavitud pierde la mitad de su alma: un dramaturgo es un hombre.

9na SITUACIÓN

PROEZA

(Un **audaz**, un **propósito** y un **adversario**)

Plan maestro, proeza, sangre fría y triunfo. La lucha, esqueleto de toda situación dramática, se dibuja en esta novena situación sin el menor velo.

A — Preparativos para la guerra

En esta clase, usada desde la antigüedad, la acción se detiene (según un procedimiento muy estimado en la dramaturgia del Teatro Libre) justo antes del final, cuya resolución se deja a la imaginación, bajo la perspectiva de una predicción entusiasta: *Nemea* de Esquilo, *Los argivos* de Sófocles.

Historia: la llamada a las Cruzadas, los Voluntarios del '92.

B 1 — Guerra

Enrique V de Shakespeare.

B 2 — Combate

Glauco Potnieo, Memnón, Fineo y *Las fórcidas* de Esquilo.

C 1 — Robo de un objeto

Prometeo portador del fuego de Esquilo, *Las lacedemonias* de Sófocles.

Novela: el robo del Zaïmph en *Salambó*.

Épico: el segundo himno homérico (a Hermes).

C 2 — Recuperación de un objeto

La victoria de Arjuna de Cantchana Atcharya, *Parsifal* de Wagner, la recuperación del Zaïmph.

D 1 — Expediciones peligrosas

El Nuevo Mundo descubierto por Colón de Lope de Vega*, Prometeo desencadenado* de Esquilo, *Teseo* de Eurípides, *Sinón* de Sófocles, *Reso* atribuida a Eurípides.

Ejemplos en narrativa: las hazañas de los héroes de los cuentos de hada, los trabajos de Hércules, *La vuelta al mundo en 80 días* y la mayoría de las historias de J. Verne.

D 2 — Empresa peligrosa para obtener a la mujer amada

Las versiones de *Enómao* de Eurípides y de Sófocles.

Novela: *Los trabajadores del mar* de Hugo.

Con el fin de salvar el honor de su amante: *La Petite Caporale* (Darlay y Gorsee, 1909).

D 3 — Viajes de aventuras

El segundo Fausto de Goethe, *El deformado transformado* de Byron, *El pájaro azul* de Maeterlinck.

Ejemplo habitual: el gusto por los viajes.

La novena situación resume así la poesía de la guerra, del robo, de la emboscada, del ataque sorpresa, del riesgo, la poesía del aventurero, del hombre al margen de las civilizaciones artificiales, del Hombre en la más pura acepción del término. Sin embargo, ¡qué difícil es encontrar una obra de este tipo en nuestra Francia!

Temo ser cansino. Por ello me abstengo de listar todos los argumentos y complicaciones que se podrían desarrollar. El arte de la caza para **rastrear** la presa humana (héroe o bandido), las fuerzas que conspiran en su **contra**, las condiciones que lo hacen ver como **víctima** de los amos, el modo en que se prepara una **rebelión**… Las alternativas de lucha en una **empresa audaz** parecen, con seguridad, más complejas hoy que en la antigüedad. Por otro lado, a estos temas pueden añadirse maravillosas partes prestadas de otras situaciones. Incluso si se deseara preservar la arcaica severidad del tema, ¡todavía quedaría mucho por sacar! Por citar solo un ejemplo, de cuántas maneras se podría cambiar una **expedición peligrosa** variando los motivos o el objetivo de la empresa, la naturaleza de los obstáculos, las cualidades del héroe y las relaciones de los tres elementos indispensables del drama. Los **viajes de aventuras** apenas han sido desarrollados. ¡Y otras clases no lo han sido en absoluto!

10ma SITUACIÓN

SECUESTRO

(Un **secuestrador**, un **secuestrado** y un **guardián**)

O la gran narrativa burguesa. ¿No era así como Molière ponía fin a sus comedias, cuando juzgaba oportuno enviar a su público a casa satisfecho? A veces reemplazaba la hija por un cofre, como en *Tartufo*; o les hacía intercambiar el uno con el otro, como en *El avaro*.

Observaremos que «Secuestro» es una situación relacionada también con la rivalidad y los celos, aunque jamás será pintada con los magníficos colores que se utilizan en la vigesimocuarta situación.

Cabe señalar, en la clases **B** y **C**, la intromisión de las situaciones «Adulterio» y «Recuperación de un ser amado perdido»; el mismo uso podría hacerse en casi todas las otras situaciones. Para aquellos interesados en un análisis más detallado, destacaría que el amor —del **secuestrado** o del **secuestrador**— no es necesariamente el móvil del secuestro (en la clase **D**, he indicado la amistad, la fe, etc.) ni tampoco es la razón de los obstáculos que presenta el **guardián**.

A — Secuestro de una mujer, en contra de su voluntad

Las versiones de *Oritía* de Esquilo y de Sófocles, *Europa* y *Los carios* de Esquilo, *A sangre y fuego* de Sienkiewicz (1904).

En comedia: *El juego de Robin y Marion* de Adam de la Halle.

Histórico: las Sabinas, saqueos, etc.

Caso erótico extremo: la violación (precedida por una pasión maníaca, por un estado de sobreexcitación, por la premeditación y el acecho; seguida por el asesinato de la víctima ultrajada, el remordimiento ante el hermoso cadáver, la repugnante obra de desmembrar el cuerpo y ocultarlo; después, los errores consecutivos y el desprecio por la vida conducirán a descubrir al culpable; me parece un tema trágico). La historia de Casandra; el principio de *Germinie Lacerteux*, etc.

B — Secuestro de una mujer, con su consentimiento

El rapto de Helena de Sófocles (rapto adúltero) y la comedia del mismo nombre pero no sobre el mismo tema, de Lope de Vega. Incontables comedias y novelas.

C 1 — Liberación de la mujer sin matar al raptor

Elena de Eurípides, *Malati and Madhava* de Bhavabuti (el poeta de «garganta divina»).

Liberación de una hermana: el final de *Ifigenia en Táuride*.

C 2 — Liberación de la mujer con la muerte del raptor

Mahaviracharita de Bhavabuti, *Hánuman* (obra colectiva), *Anargharaghava* (anónimo), *El mensaje de Angada* de Soubhata, *Abhirama mani* de Sundara Misra, *Hermíone* de Sófocles.

D 1 — Liberación de un amigo prisionero

Ricardo Corazón de León de Sedaine y Gretry. Un gran número de fugas; los intentos de Varennes, etc.

D 2 — Rescate de un niño

L'Homme de proie (Lefèvre y Laporte, 1908)

D 3 — Liberación de un alma errante

Barlaam y Josafat (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV). Los Hechos de los Apóstoles, de los misioneros, etc.

11ra SITUACIÓN

ENIGMA

(El **interrogador**, el **buscador**, la **problemática**)

Esta situación genera, por excelencia, el mayor **interés** en el teatro, ya que el espectador, ignorante y curioso, se involucra tanto con el héroe que acaba siendo absorbido y termina creyendo que es él quien está resolviendo el problema.

Lucha entre la inteligencia y las voluntades opuestas; esta undécima situación se simboliza con el signo de interrogación; un «dominó» del incomprensible porvenir.

A — Búsqueda de una persona que debe ser encontrada so pena de muerte

Las versiones de *Poliido* de Eurípides y de Sófocles.

Un caso donde se debe buscar un objeto pero sin el riesgo de muerte: *La carta robada* de Poe; un caso aún más apacible: búsqueda de cosas extraviadas.

B 1 — Enigma que debe resolverse so pena de muerte

Esfinge de Esquilo. Ejemplo en narrativa (sin peligro de muerte): *El escarabajo de oro* de Poe.

Reducciones: un jeroglífico, un problema de aritmética propuesto a un niño… Si el lector se digna a aplicar estas reducciones infinitesimales en el resto de situaciones, comprobará que nuestro trabajo abarca toda la extensión de la sensibilidad humana, tanto en sus más pequeñas y banales agitaciones como en sus más elevados y extraordinarios fenómenos.

B 2 — Igual que B 1 pero el enigma es propuesto por la mujer codiciada

Ejemplo parcial: el principio de *Péricles* de Shakespeare

Ejemplo en narrativa: *El compañero de viaje* de Andersen.

Ejemplo épico (pero sin el peligro mortal): la reina de Saba y Salomón; parcialmente en *El mercader de Venecia* de Shakespeare, con los cofres de Porcia.

Si se persevera, la especie de lucha, preliminar a la posesión del objeto deseado y esbozada vagamente en este episodio, terminará por seducir al público por sus sugestivas analogías. Pero cuántas perplejidades de la lucha por amor no nos encontrarán con las fibras dispuestas a estremecerse, elevándose a la tercera potencia cuando se las combina con lo terrible; como en el único ejemplo dramático que nos ha llegado entero y puro: *Turandot* del incomparable Gozzi; obra apasionadamente admirada, traducida, representada y hecha célebre por Schiller; obra que después de un siglo se ha vuelto un clásico en el mundo entero. ¡Pero apenas conocida por nosotros!... El efecto **B 2**, dentro de este drama, se refuerza aún más por la contrapartida que el héroe experimenta bajo la forma de:

C 1 — Tentaciones con el fin de descubrir su nombre

C 2 — Tentaciones con el fin de descubrir el sexo

Las versiones de *Las escirias* de Eurípides y de Sófocles.

C 3 — Tentaciones con el fin de descubrir el estado mental

Ulises de Sófocles, las versiones de *Palamedes* de Esquilo y de Eurípides (al menos, según el argumento que se les atribuyen a estas obras desaparecidas). Exámenes de criminales llevados a cabo por psiquiatras.

12da SITUACIÓN

OBTENER

(**Solicitante**, **adversario** que rechaza el petitorio, o **mediador** y **parte contraria**).

La diplomacia y la elocuencia entran en acción. Se debe alcanzar un fin, obtener un objeto. ¿Qué intereses serán puestos en juego, qué importantes argumentos o influencias serán relegados, de qué intermediarios o artificios se hará uso para transformar al rabioso en benefactor, al propietario en despojado, al rencor en renuncia? ¡Alquimia peligrosa!...

Y de pronto, ¿qué derrumbes se han producido en el interior de las minas? ¿Cuántas contraminas (galerías o minas defensivas) se han descubierto? ¿Qué imprevista rebelión?

Esta lucha dialéctica que se libra entre la pasión y la razón, a veces sutil como una caricia, a veces violenta como un puñetazo, proporciona una situación tan bella como natural y original.

A — Obtener un objeto por medio de la astucia y la fuerza

Las versiones de *Filoctetes* de Esquilo, Eurípides y Sófocles. El reclamo de los tebanos en *Edipo en Colono* de Sófocles. *Mudrarakshasa* de Vishakadatta.

Ejemplo contemporáneo: la aventura de Mme. Cottu (incidente del proceso de «Panamá»).

B — Por medio exclusivo de la elocuencia persuasiva

La isla deshabitada de Metastasio; la actitud del padre en *El hijo natural* de Dumas (hijo), a la que se le añade la astucia; la segunda escena del quinto acto de *Coriolano* de Shakespeare.

C — Elocuencia ante el mediador

El juicio de las armas de Esquilo, *La reclamación de Helena* de Sófocles.

Uno de los casos no desarrollados en el teatro, a pesar de su frecuencia, es la **tentación**, introducida en la situación anterior. El adversario rabioso, ahora, no es más que el que desafía; y el solicitante, convertido en tentador, emprende una extraña negociación para obtener un objeto cuyo dueño es prácticamente imposible de persuadir. Se trata, en consecuencia, de llegar poco a poco, suave, como jugando, al aturdimiento. ¡Eterno papel de la mujer hacia el hombre!; y de todas las cosas que rodean al proyecto de convertirse en uno. ¿No recuerda esto a la actitud hierática del cristiano hacia Satán, tal como Flaubert la iluminó con su brillante fulgor en *La tentación de San Antonio*?

13ra SITUACIÓN

ODIO ENTRE PARIENTES

(**Pariente malvado**, **pariente odiado** o que odia recíprocamente)

La antítesis, que constituía para Hugo el principio generador del arte moderno —en particular del arte dramático— y que surge de forma natural de la idea del conflicto, que es la base del drama, ofrece uno de los más simétricos esquemas para las siguientes emociones opuestas: «Odiar al que se debería amar» contra «Amar al que se debería odiar» de la vigesimonovena situación. De similares confluencias, ambas originan, por fuerza, una acción tormentosa.

Es fácil prever las siguientes leyes:

1 — Cuanto más estrechos sean los lazos que unen a los parientes enemistados, más peligrosas y salvajes serán las expresiones de odio.

2 — Odio mutuo. Esto caracterizará mejor nuestra situación que si tuviésemos solamente odio en una de las partes. Así, los parientes enemistados se transforman, uno en tirano, el otro en víctima, y el conjunto en una de las situaciones (políticas) quinta, séptima, octava, trigésima, etc.

3 — La mayor dificultad será encontrar y, sobre todo, representar un elemento de discordia lo bastante poderoso como para provocar, de modo verosímil, la ruptura de los más sólidos vínculos humanos.

A — Odio entre hermanos

A 1 — El odiado no odia

Odiado por sus hermanos: *Las helíadas* de Esquilo (motivo: la envidia), *Los trabajos de Jacob* de Lope de Vega (motivo: celos familiares).

Odiado por un solo hermano: Las versiones de *Las fenicias* de Eurípides y de Séneca, *Polinice* de Alfieri (motivo: la acaricia tiránica), *Caín* de

Byron (motivo: celos religiosos), *Una familia en tiempo de Lutero* de Delavigne (motivo: discordias religiosas), *El duelo* de Lavedan (1905).

A 2 — Odio recíproco

Siete contra Tebas de Esquilo, *Les Frères ennemis* de Racine (motivo: codicia del poder; un admirable personaje secundario se añade a esta leyenda tebana: la madre, desgarrada por sus hijos, como la patria); *Tiestes II* de Sófocles, *Tiestes* de Séneca, *Los pelópidas* de Voltaire, *Atreo y Tieste* de Crébillon (motivo: venganza por ultraje); *Rollo* de Beaumont y Fletcher (motivo: codicia del poder; rol importante del pérfido instigador).

A 3 — Odio entre parientes por razones de interés personal

La casa de arcilla de Fabré (1907).
En narrativa: *Mon frère* de Mercereau.

B — Odio entre padre e hijo

B 1 — Del hijo hacia el padre

Las tres justicias en una de Calderón.
Ejemplo histórico: Luis XI y Carlos VII; parte de *La tierra* de Zola y de *Le Maître* de Jullien.

B 2 — Odio mutuo

La vida es sueño de Calderón.
Historia: MM. Jérôme y Victor Bonaparte (reducción del odio a simples desacuerdos). Esta subclase me parece una de las más bellas que hay y, sin embargo, nuestros escritores la ignoran.

B 3 — De la hija hacia el padre

Parricidio para liberarse del incesto: *Los Cenci* de Shelley.

C — Odio del abuelo hacia el nieto

Ciro de Metastasio; la historia de Amulio, por Tito Livio (motivo: la avaricia tiránica).
Odio de un tío hacia su sobrino: *La muerte de Cansa* de Krishna Cavi; una de las tantas facetas de *Hamlet*.

D — Odio del suegro hacia el yerno

Agis y *Saul* de Alfieri (motivo: avaricia tiránica).

Historia: César y Pompeyo.

Odio entre dos cuñados, antiguos rivales: *La Mer* de Jullien (1891), el único drama moderno, dicho sea de paso, donde la emoción se incrementa después de la muerte del personaje principal; esta concuerda con la realidad, donde **primero** gritamos o nos asustamos, pero solo lloramos o experimentamos un gran dolor **después**, cuando toda esperanza está perdida. Entonces, llega el momento donde el espectador pide su abrigo en el vestuario: ¡indicio, seguramente, de mucha emoción! ¿Quién sabe? La razón por la que nos negamos a las emociones fuertes reside quizás aquí: ¿cómo presentarse, con una cara todavía bañada en lágrimas, balbuceantes, con manos temblorosas e incapaces de encontrar el ticket, ante la plácida blusa de la casi despectiva empleada de gorra blanca?...

En cuanto al **origen** de nuestra curiosa costumbre —de abandonar al héroe objeto de nuestro trance, recién caído y antes de que pueda enfriarse, en manos de cualquier figurante o en un decorado desierto—, lo relaciono con las carencias relativas de nuestros dos grandes guías, Shakespeare y Corneille: no tuvieron el suficiente don de lágrimas ni abrieron el camino a la piedad, una de las dos fuentes de la tragedia antigua y que nos habrían preservado de nuestro gusto tan bárbaro por la intriga en sí misma.

E — Odio de la suegra hacia la nuera

Rodogune de P. Corneille (motivo: la avaricia tiránica).

F — Infanticidio

Conte de Noël de Linant (1890). Parte de *El poder de las tinieblas* de Tolstoi.

No repetiré la lista de grados de parentesco donde se podría aplicar esta situación: el caso del odio entre hermanas, bastante frecuente, ofrece —incluso tras *El carnaval de los niños* de Bouhélier— una bella ocasión para el estudio de las enemistades femeninas, tan duraderas como crueles; los odios entre madre e hija, entre hermano y hermana tampoco son menos interesantes; lo mismo vale para las situaciones inversas de los ejemplos anteriores; ¿no podría hacerse un bello estudio dramático sobre el profundo tema de la antipatía entre la madre y el marido de una joven?, tema que si parece vulgar es porque se lo ha tratado de manera vulgar; ¿no representa,

acaso, el conflicto natural entre, por un lado, el ideal, la infancia, la pureza, y por otro, la vida engañosa y fecunda pero irresistiblemente fascinante?

Luego, el motivo del odio puede variar un poco y distanciarse del sempiterno «amor por el poder» supuesto en todos los casos anteriores y, lo que es peor, invariablemente teñido con la actitud artificial del Neoclasicismo.

El personaje **pariente en común**, desgarrado por el afecto que lo une a los dos adversarios en esa lucha de parientes, se ha modificado muy poco desde el día que Esquilo, genialmente, hizo salir de la tumba (en la que la tradición la había sepultado) a la grandiosa Yocasta; los roles de los parientes enemigos bien podrían modificarse de la misma manera. Por último, creo que solo Beaumont y Fletcher han retratado tan vigorosamente a los instigadores de estas luchas impías, personajes descarados, lo suficientemente infames y sin embargo dignos de atención.

Al odio entre parientes, se agrega naturalmente el odio entre amigos. Esta clase es la simétrica a la decimocuarta situación.

14ta SITUACIÓN

RIVALIDAD ENTRE PARIENTES

(Pariente favorito, pariente rechazado, objeto)

Ante todo, ¿no parece que esta situación va a ser diez veces más atractiva que la precedente? El amor y los celos se juntan… Los encantos de la amada florecen en medio de la sangre de las batallas libradas por su causa. ¡Cuántas dudas espantosas, cuántas perplejidades y falta de pericia para escoger, cuánto miedo por desencadenar furias despiadadas!

Sí, aquí, el ser amado, el **objeto** (para usar el nombre filosófico del siglo XVII) se añade a la lista de personajes. En cambio…, si es que no desaparece por completo, el **pariente en común** pierde gran parte de su importancia; los instigadores palidecen y se desvanecen ante la irradiación central del hermoso **objeto**. Sin duda, las «escenas de amor», dentro de tanta violencia en la obra, «harán bien»; pero el estudioso de *calística* [estética] podrá, quizás, fruncir el entrecejo y considerar a estos amorosos encuentros de tortolitos demasiado pueriles dentro del sangriento marco carmín del fratricidio.

Aún más, en el cerebro del psicólogo persiste la idea de que la rivalidad, en una lucha como esta, no es más que un pretexto, la máscara de un odio más antiguo y sombrío, fisiológico, heredado de los padres. Dos hermanos, dos allegados no llegan a matarse entre sí por causa de una mujer, a menos que estés predispuestos; o que hayan encontrado en ella una guía satánica (caso digno de estudio que no parece haber sido analizado hasta ahora). Pero si se reduce el motivo de la rivalidad a un pretexto, el **objeto** palidece enseguida y nos encontramos de nuevo en la situación precedente.

Entonces, ¿se encuentra condenada, la decimocuarta situación, a no representar una clase en sí, sino a ser una derivada de la anterior?

No. Afortunadamente, esta posee algunos elementos de salvajismo que permiten desarrollarla en diversas direcciones; a través de ella nos acercamos al «Adulterio homicida», «Adulterio amenazado» y, sobre todo,

a los «Crímenes de amor» (incestos, etc.). Es remarcando estas nuevas tendencias como se descubrirá su verdadera figura y todo su valor.

A 1 — Rivalidad con odio hacia un hermano

Británico de Racine, *Les Maucroix* (Delpit, 1883; el **pariente en común** es sustituido por un par de exrivales, que casi se convierten en los instigadores), *Boislaurier* de Richard (1884).

Novela: *Pedro y Juan* de Maupassant.

Sin odio: *1812* de Nigond (1910).

A 2 — Rivalidad con odio entre dos hermanos

Agatocles, *Don Pedro, Adélaïde du Guesclin* y *Amelia,* todas de Voltaire, que convirtió esta subclase en su propio reino.

A 3 — Rivalidad entre dos hermanos con adulterio por parte de uno de ellos

Peleas y Melisenda de Maeterlinck.

A 4 — Rivalidad entre hermanas

La Souris de Pailleron (1887), *El encantamiento* de Bataille (1900), *Le Démon du foyer* de Sand.

Entre tía y sobrina: *Le Risque* de Coolus (1909).

B 1 — Rivalidad entre padre e hijo por una mujer soltera

Antígona de Metastasio, *Los fósiles* (F. de Curel), *La Massière* de Lemaître (1905), *La Dette* de Trarieux (1909), *Papá* (Flers y Caillavet, 1911), *Mitrídates* de Racine (en esta obra, la rivalidad es triple: entre el padre y cada uno de los hijos y entre los dos hijos).

Ejemplo parcial: el principio de *Un padre pródigo* de Dumas (hijo).

B 2 — Mismo caso pero el objeto es una mujer casada

Le Vieil Homme de Porto-Riche (1911)

B 3 — Igual que B 1 pero el objeto ya es la mujer del padre

(Esto puede ir más allá del adulterio y conducir al incesto; solo la pureza de la pasión, a efectos dramáticos, marca una sutil diferencia entre esta subclase y la vigesimosexta situación): *Fénix* de Eurípides (el Objeto

de la rivalidad es la concubina); *Don Carlos* de Schiller y *Felipe II* de Alfieri.

B 4 — Rivalidad entre madre e hija

El otro peligro de Donnay (1902).

C — Rivalidad entre primos

(En realidad cae en el siguiente caso): *Los dos nobles caballeros* de Beaumont y de Fletcher.

D — Rivalidad entre amigos

Los dos caballeros de Verona de Shakespeare, *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega, *Damon* de Lessing, *El corazón tiene sus razones* (Flers y Caillavet, 1902), *Une femme passa* de Coolus (1910).

15ta SITUACIÓN

ADULTERIO HOMICIDA

(El **cónyuge adúltero**, el **adúltero cómplice**, el **cónyuge traicionado**)

En mi opinión, esta la única forma interesante del adulterio. De otra manera, ¿no se trataría de un atraco tan poco heroico, pues el **objeto** del robo sería cómplice y la puerta de la casa, ya abierta por traición, apenas si requeriría un empujón? En cambio aquí, la traición se vuelve menos lógica y soportable hasta convertirse en una locura genuinamente sincera, tan desenfrenada como para preferir el asesinato al disimulo.

Todas estas cuestiones de rivalidad se distribuyen de manera natural según los sexos.

A 1 — Asesinar o permitir el asesinato del marido

Las versiones de *Agamenón* de Esquilo, Séneca y Alfieri; *El demonio blanco* de Webster; *Pierre Pascal* (de la condesa de Chabrihan, 1885); *Les Emigrants* (M. Hirsch, 1909); *L'Impasse* de Fread Amy (1909), *Partage de Midi* de Claudel, *Amor* de Hennique (1890); el principio de *El poder de las tinieblas* de Tolstoi.

Ejemplo histórico, con el orgullo y el pudor como móviles del crimen: la leyenda de Giges y Candaules.

Novela: *Thérèse Raquin* de Zola.

A 2 — Asesinar al amante confiado

Sansón y Dalila de Saint-Saëns (1890).

B — Asesinar a la esposa por adulterio e interés propio

Las versiones de *Octavia* de Alfieri y Séneca, *La lucha por la vida* (Daudet, 1889; la codicia domina al adúltero), *La cisma de Inglaterra* de Calderón, *Zobeide* de Gozzi.

Ejemplos narrativos: *Barba Azul* de Perrault.
Historia: el asesinato de Galeswinthe.

Indicaciones para modificar la presente situación:

El marido o esposa traicionados pueden ser más o menos poderosos y afables que los asesinos. La ceguera de la víctima será más o menos completa en diversos instantes de la acción; si esta ceguera se pierde, total o parcialmente, se deberá al azar, a algún acto imprudente de sus enemigos, a una advertencia, etc.

Entre la **víctima** y el **adúltero** puede haber existido anteriormente lazos de afecto, del deber o gratitud; podrían ser parientes; podrían reunirse para algún trabajo, compartir una responsabilidad en común.

Perseguida a plena luz del día o acechada en sombríos rincones, la **víctima** habrá de ser el objeto de un antiguo rencor por parte de su cónyuge o un extraño; este rencor tendrá por origen cualquiera de las ofensas imaginables contra un ser humano, de tal forma que se vea herido en sus afectos familiares, amorosos, religiosos, ideales, etc., en su orgullo (pudor, gloria, título de nacimiento…), en sus intereses (dinero, bienes, poder, libertad), en fin, en cualquiera de sus manifestaciones exteriores.

Según el criterio del autor: de los dos **adúlteros**, uno podría representar el instrumento apasionado, resignado, inconsciente o involuntario del otro; y una vez cumplido el objetivo, podría verse rechazado. Solo uno de los traidores deberá dar el golpe. O, si ninguno de ellos se mancha las manos con el crimen, un nuevo personaje será el encargado de ejecutar el plan; personaje inconsciente, involuntario, enamorado quizás de uno de los **adúlteros**, quienes habrán utilizado y dirigido esta pasión —o la habrán dejado correr por su propio impulso— hacia el deseado y criminal fin.

En diferentes grados, muchos otros personajes jugarán el papel de obstáculos, como un medio para conseguir algo, víctimas secundarias, cómplices o cointeresados del acto siniestro; este se habrá de elegir entre las múltiples circunstancias que prevé la ley, con los detalles varios que se ven en los tribunales.

Si se desea complicar la acción: se puede entremezclar una rivalidad entre parientes (como lo hizo Hennique), un amor contra natura (ver *Crisipo* de Eurípides), una conspiración, un proyecto ambicioso.

16ta SITUACIÓN

LOCURA

(El **loco**, la **víctima**)

El origen de nuestros actos se pierde en un terrible misterio, donde los antiguos creían ver la sonrisa cruel de algún dios, donde nuestra ciencia, como la sabiduría china, cree reconocer el *deseo* prolongado de un ancestro… ¡Estremecedora sorpresa para la razón, encontrar el costado de su destino lleno de cadáveres o deshonras que lo **otro**, lo desconocido, ha esparcido a placer!

Ante esta calamidad, más poderosa que la muerte, nuestros parientes lloran y tiemblan. ¡Dudan de todo! Y las víctimas, cuyos gritos se pierden en los mudos cielos, son perseguidas con una rabia que no llegan a comprender… Cuánta inconsciencia: locura, posesividad, ceguera divina, hipnosis, embriaguez, amnesia.

A 1 — Asesinados por un pariente loco

Los arrastradores de redes y *Atamas* de Esquilo, las versiones de *Hércules furioso* de Séneca y Eurípides, *Ino* de Eurípides.

A 2 — Una mujer enajenada asesina a su amante

La joven Elisa de Goncourt, *La tentación de vivir* de Ernault.

Un hombre enajenado asesina a su amante: (novela) *La bestia humana* de Zola.

Ejemplos habituales: Jack el Destripador, el Español de Montmartre, sadismos varios.

A 3 — Un loco asesina a alguien a quien no odia

M. Bute de Biollay (1890).

Destrucción de un trabajo: *Hedda Gabler* de Ibsen.

B — La locura como causa de la propia deshonra

Los tracios de Esquilo, *Áyax* de Sófocles y un poco en *Saúl* de Gide.

C — Pérdida de seres queridos causada por la locura

Sakuntalá de Kalidasa (forma de la locura: amnesia). La poción de Hagen (Wagner).

D — Locura provocada por miedo a la demencia hereditaria

L'Etau (André Sardou, 1909).

El caso de **A 3**, transportado al pasado (como la clase **B**) y tratado como un malentendido, se encuentra en una de las comedias más divertidas del siglo XIX: *El crimen de la calle Lourcine* de Labiche.

Incontables ejemplos de esta situación han colmado las revistas psiquiátricas. Las enfermedades mentales, las manías ofrecen poderosos efectos dramáticos que aún no han sido explotados. Estos, sin duda, no son más que puntos de partidas para la situación dramática, cuya investidura real se revela en el momento en que el héroe recobra la razón, es decir, recobra el sufrimiento. ¡Qué obra admirable! aquella que trate con igual vigor a estas tres etapas: la etiología del delirio, sus ataques y el regreso al estado normal.

A la primera de estas tres fases, que trata de las explicaciones de las locuras, se la ha considerado de origen divino (Grecia), demoníaco (Iglesia) y, en nuestros tiempos, hereditario y patológico. Recientemente ha surgido una nueva clase con la hipnosis: el hipnotizador se transforma en un sustituto, francamente malo, de la divinidad o del demonio.

La embriaguez nos puede proporcionar una clase que fue poco familiar para los griegos: ¿no es común hoy en día, y terrible a la vez, dejar escapar un secreto de suma importancia o cometer un acto criminal bajo la influencia de la bebida? Sin dificultad, se podría elevar la sensación a una gran altura misteriosa y se recuperaría en el plano moral lo que ha sido sacrificado en el lado místico.

¿Es necesario aclarar que todos los lazos familiares, todos los intereses, todos los deseos humanos pueden representarse iluminados y traspasados por la luz de la demencia?

Por lo demás, esta situación de la «Locura» ¡no ha sido ignorada por nuestro teatro! Shakespeare, en sus dramas más personales, hizo uso exclusivo **de la locura**: Lady Macbeth es sonámbula y muere de histeria, su

esposo tiene alucinaciones, igual que Hamlet, que además es un lipemaniaco, también Timón, Otelo es epiléptico y el rey Lear está completamente trastornado. Es por esto que el gran Shakespeare es un modelo peligroso (Goethe no quería leerlo más que una vez al año). En cierto modo, tuvo el mismo papel que Miguel Ángel: la exageración de los recursos hasta el límite de la realidad, más allá del cual los discípulos quedan profunda y ridículamente afectados.

Por el contrario, si exceptuamos el pretexto de estudiar la locura en sí misma —que se encuentra presente en *Áyax* desde Astidamas hasta Ennio, y de este al emperador Augusto—, no he podido hallar nada *shakesperiano* en la antigüedad, salvo *Orestes*. Todos los otros personajes disfrutan de sus sentidos, y no por ello (valiosa motivación) son menos dramáticos. El mismo Edipo es capaz de mostrar, a falta de anormalidad en la constitución psicológica del héroe, lo extraordinario en los acontecimientos exteriores (recurso muy utilizado desde los románticos de 1830). Pero el resto de los tipos dramáticos evolucionaron según las pasiones normales y bajo las condiciones íntimas y objetivas relativamente comunes.

17ma SITUACIÓN

IMPRUDENCIA FATAL

(El **imprudente**, la **víctima** o el **objeto perdido**)

…a los cuales se añaden, ocasionalmente, el **consejero sabio** que se opone a la imprudencia, el **instigador** malvado, interesado o irreflexivo, y la serie habitual de testigos, víctimas secundarias, instrumentos, etc.

A 1 — La imprudencia como causa de la propia desgracia

Eumelo de Sófocles, *Faetón* de Eurípides (donde el **consejero** se funde con el **personaje instrumental** y, ligado por un juramento precipitado, se ve en la situación vigesimotercera **A 2**: «Sacrificar a un pariente para mantener una promesa»), *El maestro constructor* de Ibsen.

Comedia: *El indiscreto* de Sée (1903).

A 2 — La imprudencia como causa de la propia deshonra

La Banque de l'Univers de Grenet-Dancourt (1886).

Novela: *El dinero* de Zola.

Ejemplo histórico: Ferdinand de Lesseps.

B 1 — La curiosidad como causa de la propia desgracia

Sémele de Esquilo.

Ejemplos históricos (que tienden a la vigésima situación, «Sacrificio por un ideal»): las muertes de tantos eruditos.

B 2 — Pérdida de la posesión de un ser querido por causa de la curiosidad

Psique (tomada del relato que La Fontaine extrajo de Apuleyo —deudor a su vez, como se sabe, de Lucio de Patras—, y dramatizada por Corneille, Molière y Quinault), *Esclarmonde* de Massenet (1889).

Ejemplo legendario: Orfeo recuperando a Eurídice. Esta clase tiende hacia las trigesimosegunda y trigesimotercera situaciones, «Celos erróneos» y «Errores judiciales», pues hace un vigoroso llamamiento a la fe, en su más absoluta imperturbabilidad.

C 1 — La curiosidad como causa de la muerte o desgracia de otros

Las versiones de *Pandora* de Goethe y Voltaire; *El pato silvestre* de Ibsen (parte teórica, moral), con **A 1** como resultado y como ejemplo práctico.

Ejemplo legendario: Eva.

C 2 — La imprudencia como causa de la muerte de un pariente

La Mère meutrière de son enfant (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV), *Con el amor no se juega* de Musset, *Renée Mauperin* de Goncourt.

Ejemplos habituales: descuidos en la atención de un enfermo. *Louise Leclercq* de Verlaine.

Como causa de la desgracia: *Les avariés* de Brieux (1905).

C 3 — La imprudencia como causa de la muerte de un amante

Sansón de Voltaire, *La bella de los cabellos de oro* de Arnould (1882).

C 4 — La credulidad como causa de la muerte de varios parientes

Pelias de Sófocles y *Las Políades* de Eurípides.

En narrativa (como causa de la desgracia de sus conciudadanos): *Port Tarascón* de Daudet.

Si clasificamos por tema cada una de las subclases anteriores, tendremos:

Imprudencia pura:

(sin trazas de curiosidad ni credulidad)

- como causa de la desgracia de los hombres,
- como causa de la pérdida de posesión de un ser amado (amantes, esposos, amigos, protegidos, aliados, etc.),
- como causa de la muerte de un pariente (todos los grados de parentesco),
- como causa de la muerte de un ser amado.

Curiosidad:

(sin mezclar con la imprudencia o la credulidad, es decir voluntaria y no necia)

- como causa de la deshonra de un pariente (hay muchos tipos de deshonras, que tienen que ver con la valentía, la lealtad, el pudor, la honradez),
- como causa de la propia deshonra.

Credulidad pura:

(en su forma más inocente, donde no se encuentra curiosidad ni imprudencia; examinando la duodécima situación, «Obtener», nos dará una idea inicial de cómo se puede conseguir esta credulidad por medio de la astucia)

- como causa de la deshonra,
- como causa de la propia desgracia,
- como causa de la pérdida de posesión de un ser amado,
- como causa de la desgracia de los hombres,
- como causa de la muerte de un ser amado.

Veamos ahora las razones que pueden provocar catástrofes con tanta facilidad como la curiosidad, la credulidad o la imprudencia: desobediencia a la palabra de una divinidad, actos de consecuencias mortales (debido a causas mecánicas, biológicas, jurídicas, militares, entre otras); esos mismos actos pero cuyas consecuencias caen sobre los parientes o el amante del que realiza el acto; un pecado anteriormente cometido (consciente o inconscientemente) y que va a ser revelado y castigado, etc.

Además de la curiosidad y la credulidad, otros móviles pueden determinar la imprudencia: en *Las traquinias* son los celos. Pero podríamos hacer uso de cualquiera de las pasiones, de las emociones, de los deseos, de las necesidades, de todos los gozos sensuales, de las debilidades humanas: sueño, hambre, desarrollo de la actividad muscular, evasión, gula, lujuria, ternura, coquetería, ingenuidad infantil.

En cuanto a la desgracia final, esta afectará a nuestra persona o a nuestros seres queridos, dañando el aspecto físico, moral o social a través de la destrucción de los bienes o del placer, del poder o el honor.

En la presente situación, el **instigador**, a pesar de no ser esencial, puede convertirse en una figura igual de importante que el protagonista: tal como Medea en *Pelias*. Quizás, esta podría ser la cualidad más bella que se le puede otorgar al **villano**. Basta con imaginar a ¡Yago convertido en el personaje principal de una obra! (como Satán lo es del mundo). La dificultad será encontrarle un móvil suficiente:

—La ambición (un poco el caso de Ricardo III) no es verosímil en todos los casos, a causa de su forma de proceder *a priori*.

—Los celos y la venganza pueden ser demasiado sentimentales para esta figura demoníaca.

—La misantropía, demasiado honorable y filosófica.

—El egoísmo (caso de *Pelias*) es más apropiado.

—Pero la envidia, —esa envidia que, ante la solicitud amistosa, no siente más que heridas dolorosas, esa envidia estudiada en oscuros e infames esfuerzos, —, sí, la envidia me parece el móvil ideal.

18va SITUACIÓN

DELITOS INVOLUNTARIOS DE AMOR

(El **amante**, el **amado**, el **revelador**).

Esta y la siguiente situación, entre todas las siluetas que se dibujan en nuestro horizonte dramático, son las más inverosímiles y, sin embargo, son bastante aceptadas. En la actualidad, debido al adulterio y la prostitución, que nunca han proliferado tanto, esta situación no es más extraña ahora que en los tiempos heroicos.

Es la revelación la que es menos frecuente. Y peor aún, porque ninguno de nosotros ha visto esos matrimonios, tan naturales en apariencia, aceptados y planeados por los miembros de la familia, pero obstinada y desesperadamente rechazados y rotos por los padres; lo que parece extraño, pero en realidad, estos últimos tenían la certeza de la consanguineidad de los amantes…

A menudo, podemos encontrar todavía este tipo de revelaciones, aunque sin el antiguo e impactante esplendor, debido a nuestras costumbres modernas y a nuestro prudente puritanismo.

La reputación de fabulosa monstruosidad, en realidad, fue vinculada a esta decimoctava situación gracias a la celebridad sin igual del tema de *Edipo*, que Sófocles trató de un modo romántico y que sus imitadores recargaron con adornos cada vez más quiméricos y extraordinarios.

Esta situación y la siguiente, como en realidad casi todas las treinta y seis, pueden representarse de dos maneras:

1. El error fatal se revela simultáneamente al espectador y al personaje solo cuando este es irreversible (clase **A**). Este estado de ánimo recuerda un poco a la decimosexta situación: «Locura».

2. El espectador, informado de la verdad, ve al personaje marchar inconsciente hacia el crimen, como en una especie de siniestra gallina ciega (clases **B, C, D**).

A 1 — Descubrimiento de que uno se ha casado con la propia madre

Las versiones de *Edipo* de Esquilo, Sófocles, Séneca, Anguilara, Corneille, Voltaire, ni hablar de las de Aqueo, Melitus, Jenocles, Nicomaque, Carcinus, Diógenes, Teodectes, César, ni de las de Prévost, Sainte-Marthe, Lamothe, Ducis, Chénier, etc.

El mayor elogio que se le puede hacer a Sófocles, quizás, sea el asombro que se experimenta ante su obra, pues ni las tantas imitaciones, ni la reconocida leyenda del abandono en Citerón, ni el poco moderno mito de Esfinge, ni la diferencia de edad entre los dos esposos (cuestión vital en nuestros tiempos, donde los actos de estado civil ¡son más importantes que los sentimientos!), nada de todo esto, hizo que al público le parezca una obra poco natural.

A 2 — Descubrimiento de que uno ha tenido como amante a una hermana

El Rey Turismundo de Tasso, *La novia de Messina* de Schiller.

Este caso, claramente más frecuente, se vuelve inverosímil cuando se lo combina con la situación decimonovena, como en la obra mencionada de Schiller.

Ejemplo en narrativa: *Los hijos naturales* de Sue.

B 1 — Descubrimiento de que uno se ha casado con una hermana

Le Mariage d’Andre (Lemaire y de Rouvre, 1882; según el proceder cómico, no se trata más que de un error y el drama termina con un «final feliz»). *Abufar* de Ducis, que también entra en la categoría contigua.

B 2 — Igual a los anteriores pero maquiavélicamente planeado por un tercero

Heraclio de Corneille; a pesar de su genialidad, esta obra da la sensación de estar en una pesadilla más que en la terrible realidad.

B 3 — Estar a punto de tener como amante a una hermana no reconocida

Y la madre, testigo de la verdad, por miedo a provocar un golpe fatal a su hijo, vacila en revelar el peligro: *Espectros* de Ibsen.

C — Estar a punto de violar a una hija no reconocida

Ejemplo parcial: *La Dame au Domino rose* de Bouvier (1882).

D 1 — Estar a punto de cometer un adulterio sin saberlo

(Los únicos casos que encontré en el teatro): *Le Roi Cerf* y *El amor de las tres naranjas,* ambas de Gozzi.

Sin embargo, el ardid que a menudo se utiliza en esta aventura y la siguiente, muchas veces ha sido empleado por el adúltero para justificar la infidelidad conyugal.

D 2 — Adulterio cometido sin saberlo

Podría ser *Alcmena* de Esquilo, *El buen rey Dagoberto* de Rivoire (1908).

Novela: el final de *Titán* de Richter.

Las diversas modificaciones del incesto y otros amores prohibidos, que se encontrarán en la vigesimosexta situación, pueden adaptarse de la misma manera que las obras aquí clasificadas.

Antes, vimos el adulterio cometido por un error de la mujer; también podría ser un error del marido. Pero sobre todo, es más probable que este error provenga de aquellos adúlteros que no están casados: ¿hay, acaso, algo más común en la vida del placer que descubrir, un poco tarde, que la amante tiene esposo?

La ignorancia del sexo del objeto amado es el punto sobre el que giran las dos partes de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. Al principio, hay un malentendido (sistema cómico) sobre el que se construyen los conflictos más profundos de un alma (heroína de comedia), de los que finalmente, como consecuencia, surge un breve desenlace trágico cuando se descubre la verdad.

19na SITUACIÓN

ASESINATO DE UN PARIENTE DESCONOCIDO

(El **asesino**, la **víctima no reconocida**)

Mientras que la situación decimoctava alcanzaba su más alto grado de emoción **después** del cumplimiento del crimen (sin duda, porque los implicados lo sobreviven y porque el horror se concentra en las consecuencias), esta decimonovena situación, por el contrario —donde una víctima debe perecer y donde el interés crece en proporción directa a la ciega premeditación—, se muestra más excitada por los preparativos del crimen que por los resultados. Esto permite tener un «final feliz» sin recurrir, como en la decimoctava situación, al recurso cómico del malentendido. De hecho, bastaría con la agnición aristotélica (momento o proceso en que un personaje reconoce a otro), de la cual la situación decimonovena no es más que un desarrollo de esta.

A 1 — Estar a punto de asesinar a una hija desconocida, por orden de una divinidad o un oráculo

Demofonte de Metastasio; la ignorancia del parentesco proviene de la substitución de los niños; la interpretación del oráculo es errónea; otro malentendido: en un momento de la acción, la joven cree que es hermana de su prometido. Esta concatenación de tres o cuatro errores (parentesco desconocido, supuesto peligro de incesto como en **B 2** de la situación anterior y por último una engañosa ambigüedad de palabras, como en la mayoría de las comedias) basta para formar lo que se conoce con el nombre de obra «agitada», característica de las intrigas puestas de moda por el Segundo Imperio y con cuyos enredos nuestros cronistas enloquecían tan ingenuamente.

A 2 — Por necesidad política

Los guebros y *Las leyes de Minos* de Voltaire.

A 3 — Por rivalidad en el amor

La petite Mionne de Richebourg (1890).

A 4 — Por odio hacia el amante de la hija desconocida

El rey se divierte de Hugo (la revelación tiene lugar después del asesinato).

B 1 — Estar a punto de asesinar a un hijo desconocido

Las versiones de *Télefo* de Esquilo y Sófocles (con el incesto como alternativa al crimen); *Cresfontes* de Eurípides; las versiones de *Mérope* de Maffei, Voltaire y Alfieri; *Creúsa* de Sófocles, *Ion* de Eurípides. En *Olimpiada* de Metastasio, el tema se complica con una «Rivalidad entre amigos».

Asesinar al hijo desconocido

Ejemplo parcial: tercer acto de *Lucrecia Borgia* de Hugo; *El veinticuatro de febrero* de Werner.

B 2 — Idéntica a B 1, con instigaciones maquiavélicas

Eurialo de Sófocles, *Egeo* de Eurípides.

B 3 — Idéntica a B 2, reforzada por el odio entre parientes

Ciro de Metastasio (abuelo contra nieto).

C — Estar a punto de matar a un hermano desconocido

C 1 — Hermanos asesinados en ataques de furia

Las versiones de *Alejandro* de Eurípides y de Sófocles.

C 2 — Hermana que mata por obligación profesional

Las sacerdotisas de Esquilo; las versiones de *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, Goethe y planificada por Racine.

D — Asesinato de la madre desconocida

Semiramis de Voltaire.

Ejemplo parcial: el desenlace de *Lucrecia Borgia* de Hugo.

E — Asesinato del padre desconocido, por consejos maquiavélicos

(Ver la decimoséptima situación) *Pelias* de Sófocles, *Las Pelíades* de Eurípides, *Mahoma* de Voltaire (donde el héroe está a punto de casarse con su hermana desconocida).

Solamente el asesinato del padre desconocido:

Ejemplos legendarios: el asesinato de Layo.

En narrativa: *San Julián el hospitalario* de Flaubert.

Mismo caso rebajado de asesinato a insulto:

Le pain d'autrui, a partir de Tourguéneff, de MM. Ephraïm y Schutz (1890).

Estar a punto de asesinar al padre desconocido:

Israel de Bernstein (1908).

F 1 — Asesinato de un abuelo desconocido, por las instigaciones maquiavélicas de la venganza

Los burgraves de Hugo.

F 2 — Asesinato involuntario

Polidectes de Esquilo.

F 3 — Suegro asesinado involuntariamente

Anfitrión de Sófocles.

G 1 — Asesinato involuntario de la mujer amada

Procris de Sófocles.

Ejemplo épico: Tancreso y Clorinda en *Jerusalén liberada* de Tasso.

Ejemplo legendario: (con cambio en el sexo del ser amado): Jacinto.

G 2 — Estar a punto de matar a un amante sin reconocerlo

El Monstruo azul de Gozzi.

G 3 — No salvar a un hijo desconocido

San Alejo (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV)*, La Voix du sang* de Rachilde.

Es notable la curiosa afición de Hugo (y en consecuencia de sus imitadores) por esta situación un tanto rara. Cada uno de los diez dramas

del viejo romántico nos lo demuestran: en dos de ellos (*Hernani, Torquemada)*, de un modo accesorio a la situación decimoséptima (Imprudencia fatal), el resultado es mortal para el héroe; en otros cuatro *(Marion Delorme, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas)*, el hecho de dañar involuntariamente a los seres queridos conforma toda la acción y proporciona los mejores episodios; y en los últimos cuatro *(El rey se divierte, María Tudor*, *Lucrecia Borgia, Los burgraves)*, esta decimonovena situación sirve de desenlace. En verdad, parecería que para Hugo el drama consiste en: ser la causa involuntaria, directa o indirecta, de la muerte de un ser querido. En *Lucrecia Borgia,* donde Hugo acumuló la mayor cantidad de recursos dramáticos, vemos que la misma situación llega a repetirse hasta **cinco** veces: en la primera parte del primer acto, Genaro permite que insulten a su madre aún no reconocida; en la segunda parte, él mismo la insulta, sin saber que es su madre; en el segundo acto, ella demanda la muerte de su hijo desconocido, y aunque se le es otorgado, se da cuenta que no tiene más recurso que matarlo ella misma; y todavía sin saber que es madre, él la insulta de nuevo; por último, en el tercer acto, ella lo envenena y él la insulta, amenaza y asesina, sin saber que es su madre.

Cabe señalar que Shakespeare —cuyo arte la opinión actual se obstina en confundir con aquel de 1830, que en realidad es lo opuesto (por otra parte, esta misma opinión mezcla en una misma categoría la Biblia, el nibelungo, el orientalismo de los tapices turcos, la India brahmánica, los adornos japoneses y la arquitectura ojival)—, no utilizó **ni una sola vez** esta decimonovena situación, totalmente accidental y sin ninguna relación con sus intensos estudios sobre la voluntad.

20ma SITUACIÓN

SACRIFICARSE POR UN IDEAL

(El **héroe**, el **ideal**, el «**acreedor**» o la **parte sacrificada**)

Este es el primero de los cuatro temas sobre la Inmolación, los que nos acercan tres cortejos: los dioses (vigésima y vigesimotercera situación), los parientes (vigesimoprimera y vigesimotercera situación) y los deseos (vigesimosegunda situación). El campo de batalla no será ya el mundo visible sino el de las almas.

Ninguno de los cuatro temas es tan orgulloso como el de esta vigésima situación: ¡todo por un ideal! Qué importa que sea un ideal político o religioso, que se llame honor o piedad doméstica, pues al final, todo ideal exige el sacrificio de los vínculos, del interés, de la vida, de la pasión —y mucho mejor, del ideal en sí mismo, en un acto revestido del más mínimo pero, a la vez, ¡del más sublime egoísmo! Tal es la ley.

A 1 — Dar la vida por cumplir con la propia palabra

Las versiones de *Régulo* de Metastasio y Pradon, el final de *Hernani* de Hugo (Cartago y Ruy Gomez son los «acreedores»).

¿No es sorprendente que no se nos presenten enseguida muchos más ejemplos? ¿Será que esta fatalidad —obra de la propia víctima y en la que la victoria no es otra que la del voluntario vencido, tan grande como la estoica concepción del mundo— no es digna de iluminar el escenario con sus holocaustos? Sin embargo, nada obliga a elegir a un héroe tan perfecto como Régulo, porque son nuestras faltas las que parecen dotadas de una voluntad propia, y que traiciona a la nuestra, que corren hacia un suicidio análogo.

A 2 — Dar la vida por el éxito de los suyos

Mujeres que esperan de Esquilo, *Protesilao* de Eurípides, *Temístocles* de Metastasio.

Ejemplo parcial: parte de *Ifigenia en Áulide*, en las versiones de Eurípides y Racine.

Ejemplo histórico: Codrus, Curtius, la Tour d'Auvergne.

Por la felicidad de los suyos:

La pasión de Cristo de San Gregorio Nacianceno.

A 3 — Dar la vida por devoción familiar

Las fenicias de Esquilo; las versiones de *Antígona* de Alamanni, Sófocles, Eurípides y Alfieri.

A 4 — Dar la vida en nombre de la fe

El milagro de San Ignacio de Antioquía (siglo XIV), *¡Viva el rey!* de Ryner (1911), *Cesar Birotteau* de Fabré (a partir de Balzac, 1911), *El príncipe constante* de Calderón, *Lutero* de Werner.

Ejemplos habituales: todos los mártires, religiosos, misioneros, sabios y filósofos.

En narrativa: *La obra* de Zola.

Por el rey:

L'Enfant du Temple (M. de Pohles, 1907).

B 1 — Sacrificar el amor y la vida por la fe

Polyeucto de Corneille.

Sacrificar el futuro y la familia por la fe

Novela: *El evangelista* de Daudet.

B 2 — Sacrificar el amor y la vida por una causa

Les Fils de Jahel de Armand (1886).

B 3 — Amor sacrificado por intereses de Estado.

Con el motivo corneliano: *Otón*, *Sertorio*, *Sofonisba*, *Pulquería*, *Tito y Berenice*. Además, se le agregan: *Berenice* de Racine; las versiones de *Sofonisba* de Trissino, Alfieri y Mairet; *Aquiles en Esciro* y *Dido,* ambas de Metastasio; *Los troyanos* de Berlioz (la mejor tragedia de su época); y *La emperatriz* de Mendès.

El «**acreedor**» de esta subclase permanece abstracto y se confunde con el **ideal** y el **héroe**. Por el contrario, las **partes sacrificadas** se vuelven visibles, como sucede con Plautino, Viriato, Sifax, Masinisa, Berenice, Deidamea.

En comedia: *S. A. R.* de Chancel (1908).

C — Sacrificio del bienestar en aras del deber

Resurrección de Tolstoi, *La aprendiz* de Geffroy (1908).

D — Ideal de «honor» sacrificado por ideal de «fe»

Dos ejemplos exquisitos que no alcanzaron la fama debido a razones secundarias (el oído del público, incapaz de percibir semejante armonía, demasiado alta en la escala de sentimientos): *Teodoro* de Corneille (P.) y *La virgen mártir* de Massinger. Un poco también en el caso de *Abraham* de Hroswitha.

21ra SITUACIÓN

SACRIFICARSE POR PARIENTES

(El **héroe**, el **pariente**, el «**acreedor**» o **la parte sacrificada**)

A 1 — Dar la vida por un pariente o un ser querido

Alcestes de Sófocles, Eurípides, Buchanan, Hardy, Racine (proyecto), Quinault, Lagrange-Chancel, Boissy, Coypel, Sainte-Foix, Dorat, Gluck, Lucas, Vauzelles, etc.

A 2 — Dar la vida por la felicidad de un pariente o un ser querido

El anciano de Richepin (1889); dos obras similares: *Smilis* (Aicard, 1889; el marido se sacrifica) y *Le Divorce de Sarah Moore* (Rozier, Paton y A. Dumas (hijo), 1885; la mujer se sacrifica).

Ejemplos en narrativa análogos a las obras anteriores: Novela: *Grandes esperanzas* de Dickens, *La alegría de vivir* de Zola.

Ejemplos habituales: el trabajo de un vidriero.

B 1 — Ambición sacrificada por la felicidad de uno de los padres

Los hermanos Zemgano (E. de Goncourt, 1890), cuyo desenlace es inverso a *La Obra* de Zola.

B 2 — Ambición sacrificada por la vida de uno de los padres

Madame de Maintenon de Coppée (1881).

C 1 — Amor sacrificado por la vida de uno de los padres

Diana de Augier, *Martirio* de Dennery (1886).

C 2 — Por la felicidad de un hijo

El despertar de Hervieu (1905), *La Fugitiva* de Picard (1911).

De un ser querido:

Cyrano de Bergerac de Rostand, *Le Droit au bonheur* de Lemonnier (1907).

C 3 — Mismo caso que C 2 pero a causa de leyes injustas

La ley del hombre de Hervieu.

D 1 — Vida y honor sacrificados por la vida de un progenitor o un ser querido

Le petit Jacques de Dennery.

Caso donde el ser querido es culpable: *La Charbonniere* de Cremieux (1884), *Le Frère d'armes* de Garaud (1887), *El perro guardián* de Richepin (1889).

Mismo sacrificio, pero esta vez, **por el honor del ser amado**: *Pierre Vaux* de Jonathan (1882); mismo sacrificio pero solo de la reputación. *La corneta* de Ferrier (1909).

D 2 — Pudor sacrificado por la vida de un pariente o un ser querido

(con **A 1**, este es el caso más bello y claro): *Medida por medida* de Shakespeare, las versiones de *Andrómaca* de Eurípides y Racine, *Pertharite* de Corneille (P.), *La Tosca* de Sardou (1889).

Ejemplo en narrativa: *El ingenuo* de Voltaire.

Ejemplo histórico: la Srta. de Sombreuil en septiembre de 1792 (sacrificio del pudor en aras de la repugnancia).

E — Sacrificar a la madre a cambio de la vida del hijo

Le Course du flambeau de Hervieu (1901).

22da SITUACIÓN

SACRIFICAR TODO POR PASIÓN

(El **apasionado**, el **objeto** de la pasión fatal, la **parte sacrificada**)

A 1 — Votos de castidad rotos por la pasión

Jocelyn de Godard (1888).
Novela: *El pecado del abate Mouret* de Zola.
Comedia: *Dhurtta Narttaka*; y los cuentos humorísticos populares de contenido erótico.

A 2 — Romper votos de pureza

Tannhäuser de Wagner.
Perder el respeto por un sacerdote:
Una parte de *La conquista de Plassans* de Zola.

A 3 — Futuro arruinado por la pasión

Manon de Massenet (1884), *Safo* de Daudet (1885), *La garra* de Bernstein (1906) y las obras de M. Louys en general.

A 4 — El poder arruinado por la pasión

Antonio y Cleopatra de Shakespeare, *Cleopatra* de Sardou (1890).

A 5 — Ruina de la mente la salud y la vida

La Glu de Richepin (1883), *La arlesiana* (Daudet y Bizet), *La furia* (Bois, 1909).
Novela (ver **C**): *Le Possédé* de Lemonnier.
Pasión alcanzada y pagada con la vida:

Una noche de Cleopatra (Gautier y Massé, 1885).

A 6 — Ruina de fortunas, honores y subsistencias

Nana de Zola (1881), en parte *La ruta de esmeralda* de Richepin (a partir de Demolder, 1909).

B — Tentaciones (ver la duodécima situación) que destruyen el sentido del deber, de la piedad, etc.

Salomé de Wilde (1893).

Novela: *Herodías* y las provocaciones (rechazadas) en *La tentación de San Antonio*.

C 1 — Vida, honor y fortuna destruidos por vicio erótico

Germinie Lacerteux (de Goncourt, 1888), *Rolando* (de Gramont, 1888), *Maman Colibri* de Bataille (1904).

Novela: *La prima Bette* de Balzac, *El capitán Burle* de Zola.

C 2 — Cualquier otro vicio que produce el mismo efecto

Treinta años o La vida de un jugador de Ducange, *La taberna* de Zola.

Novela: *El opio* de Bonnetain, *Lélie* de Willy.

En la realidad: nuestros hipódromos, nuestras vinerías, nuestros cafés, nuestros círculos, etc.

En comedia: *Un Ange* de Capus (1909).

Como se observa, durante nuestro siglo, pocas situaciones han sido tratadas con semejante constancia y satisfacción como en esta. En efecto, la situación vigesimosegunda ofrece un espejo apropiado para la bajeza de nuestra época, de amalgama erótico saturnina; y al mismo tiempo, los más interesantes estudios sobre patología nerviosa.

23ra SITUACIÓN

OBLIGACIÓN DE SACRIFICAR PERSONAS AMADAS

(El **héroe**, la **víctima**, la **necesidad del sacrificio**)

Similar a las tres clases que acabamos de ver, esta situación recuerda, de cierta manera, a la destrucción del sentido natural que caracteriza al «odio entre parientes» (decimotercera situación). A decir verdad, los sentimientos que encontraremos en el protagonista serán de una naturaleza muy diferente, pero —debido a la introducción de la **obligación** en el drama—, ¿acaso no se dirigirá el protagonista hacia exactamente el mismo destino?

A 1 — Obligación de sacrificar a una hija por interés público

Las versiones de *Ifigenia* de Esquilo y Sófocles; las versiones de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y Racine; *Erecteo* de Eurípides.

A 2 — Tener que sacrificarla para cumplir con un juramento a Dios

Las versiones de *Idomeneo* de Crébillon, Lemierre, Cienfuegos; las versiones de *Jephthes* de Buchanan y Boyer. Esta clase, al principio tiende hacia la situación decimoséptima («Imprudencia»), pero las luchas psicológicas enseguida le dan un giro particular.

A 3 — Obligación de sacrificar a benefactores o a seres queridos en aras de la fe

Torquemada y *Noventa y tres* de Hugo; *Les Mouettes* de Paul Adam (1906), *La Fille à Guillotin* de Fleischmann (1910).

Historia: Felipe II, Abraham e Isaac.

B 1 — Obligación de sacrificar al propio hijo, desconocido para los demás, por necesidad

Melanipa de Eurípides, *Lucrecia Borgia* de Hugo.

B 2 — Obligación de sacrificar, en las mismas circunstancias, al propio padre

Las versiones de *Hipsípila* de Esquilo, Eurípides y Metastasio; *Las lemnias* de Sófocles.

B 3 — Obligación de sacrificar, en las mismas circunstancias, al marido

Las versiones de *Las danaides* de Frínico, Esquilo, Gombaud, Salieri y Spontini; las versiones de *Linceo* de Teodectes y Abeille; las versiones de *La hipermenestra* de Lemierre, Metastasio, Riupeiroux, etc.

B 4 — Obligación de sacrificar a un yerno por el bien público

Un patriota de Dartois (1881).
Por la reputación:
Guibor (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV).

B 5 — Obligación de combatir contra un cuñado por el bien público

Horace de l'Aretin y de Corneille. La lealtad y el afecto que subsiste entre los dos adversarios descarta cualquier semejanza con la trigésima situación.

B 6 — Obligación de combatir contra un amigo

Jarnac (Hennique y Gravier, 1909).

La clase **B** (por ejemplo **B 1**) se presta a un magnífico juego de móviles: en *Melanipa*, la misma se veía, por un lado, (1) obligada a asesinar a su hijo, aunque se resistía a cumplir la orden a riesgo de su propia vida, y al mismo tiempo (2) debía ocultar su cariño, para no revelar la verdadera identidad del hijo y, de esta manera, causarle la muerte segura.

Lo visto fue la aplicación del procedimiento del dilema sobre una determinada situación dramática. Pero se podría adaptar con igual éxito a todos los casos donde un personaje recibe un mandato que no quiere obedecer. Bastará, ante su negativa, hacerle caer en un segundo incidente que desembocará en un resultado también repulsivo, o incluso mejor, idéntico.

Este dilema de acción se encuentra dentro de lo que se conoce como **chantaje**. Ya lo hemos visto anteriormente a través de sus crueles

alternativas de la clase **D** de la vigésima situación (*Teodoro*, *La virgen mártir*, etc.), y sobre todo en la clase **D**, especialmente **D 2**, de la vigesimoprimera situación (*Medida por medida*, *El ingenuo*, etc.). Pero aquí, se lo plantea crudamente a través de un solo personaje o evento de naturaleza tiránica, detestable. Cuando, en *Melanipa*, este dilema resulta de la acción, de modo lógico e implacable, no pensamos en indignarnos sino que lo sufrimos completamente; y nos parece tan normal y tan abrumador.

Antes de abandonar estas cuatro situaciones simétricas (y nada impide al lector de agrupar las otras de la misma forma, para obtener beneficios análogos), me gustaría indicar una manera de disponer los elementos en vista de explorar estados de ánimo menos familiares. Acabamos de ver las siguientes fuerzas: **pasión** (vicio, etc.) **afecto puro** (por los padres, amigos, benefactores y, particularmente, por la vida, por el honor o por otros de sus intereses), **razones de estado** (éxito de compatriotas, de una causa, de una obra), **egoísmo** (deseo de vivir, codicia, ambición, avaricia, vanidad), **honor** (la palabra, castidad femenina, fidelidad), **fe** (voto religioso, juramento a una divinidad, devoción a la familia). Si confrontamos estas fuerzas de dos en dos, se pueden estudiar los conflictos resultantes.

En primer lugar, se producirán los casos ya citados, pero he aquí algunos nuevos:

Intereses de estado destruidos por un vicio o pasión:

Porque en *Antonio y Cleopatra* solo cae el **poder real** de los dos amantes y no se llega a percibir que los pueblos están en peligro.

El egoísmo contra la fe:

El egoísmo (en forma de **ambición**, por ejemplo) luchando contra la fe, en el alma de un hombre, caso frecuente en las guerras religiosas. O la misma forma ambiciosa del egoísmo venciendo al afecto puro (el conspirador que reniega de o sacrifica a su padre, su madre o su amigo para subir escalones. ¡Espléndido lienzo!).

El honor personal contra la razón de estado:

Judith en los brazos de Holofernes, Bismarck falsificando el mensaje de su maestro.

Luego, si confrontamos estas clases (el héroe preso de su fe y, a la vez, del honor de los suyos, etc.), los temas surgirán de a miles.

Por último, cabe mencionar a la novela psicológica (pues la tragedia neoclásica ha muerto), su heredera.

24ta SITUACIÓN

RIVALIDAD ENTRE DESIGUALES

(El **rival superior**, el **rival inferior**, el **objeto**)

Me hubiera gustado hacer de esta y de la siguiente situación («Adulterio») una sola. La diferencia radica en la existencia de un contrato o ceremonia, de importancia variable según los medios y, que encima, no altera de forma considerable las emociones dramáticas surgidas del combate amoroso. Es más, esta diferencia se vuelve absolutamente imperceptible en las sociedades polígamas (dramas hindúes); por ello, hubiera preferido crear solo una situación independiente con una clase que incluya a la siguiente. Pero temí que se me acusara de imparcial por reducir las obras modernas a un número tan pequeño de categorías. En cambio, las dos situaciones que analizaremos ahora contienen la mayoría de esas obras.

Ya habíamos señalado que la única diferencia entre «Odio» y «Rivalidad entre parientes» era que, en esta última, el **objeto** de la disputa, el *casus belli*, encarnaba en una figura humana. Siguiendo el mismo razonamiento, podemos agrupar las situaciones «Rivalidad entre desiguales», «Adulterio», e incluso «Adulterio homicida» y separarlas de aquellas que presentan la lucha pura y simple (quinta, séptima, octava, novena, décima, undécima, trigésima y trigesimoprimera). No obstante, el objeto amado resalta en este tipo de rivalidades, sentimentales, más de lo que podría hacerlo en las rivalidades entre parientes. Y en ninguna otra parte, se le presentará al poeta dramático una ocasión mejor para plasmar su ideal amoroso, ya que aquí las fuerzas oponentes solo pueden ser explicadas a partir de la belleza de la mujer o del hombre que las genera.

Lo siguientes casos se dividen de acuerdo al sexo, primero, y luego según el rango jerárquico de los rivales.

A — Rivalidades masculinas

A 1 — Entre un mortal y un inmortal

Mrigancalckha de Viswanatha, *Cielo y tierra* de Byron, *Polifemo* de Samain.

Entre dos divinidades de poder desigual:

Pandora de Voltaire.

A 2 — Entre un mago y un hombre común

Tanis y Zélida de Voltaire.

A 3 — Entre conquistador y conquistado

Malati and Madhava de Bhavabuti, *El tributo de Zamora* de Gounod (1881), *Le Sais* (Ollognier, 1881).

Entre vencedor y vencido:

Alzira de Voltaire.

Entre un maestro y un desterrado:

Appio y Virginia de Webster, *Dante* de Godard (1890)*, Mangeront-ils ?* y *Hernani* de Hugo.

Entre un usurpador y un dominado:

El triunvirato de Voltaire.

A 4 — Entre un rey soberano y reyes vasallos

Atila de Corneille.

A 5 — Entre un rey y un noble

El carrito de barro de Sudraka, *El molino* y *La niña de plata* de Lope de Vega, *Agésilas* y *Suréna* de Corneille, *Demetrio* de Metastasio, *El hijo de Porthos* de Blavet (1886).

A 6 — Entre un poderoso y un advenedizo

Don Sancho de Aragón de Corneille, *La Marjolaine* (Richepin (hijo), 1907).

A 7 — Entre un rico y un pobre

La cuestión del dinero de Dumas (hijo), *La noche de San Juan* (Erckmann-Chatrian y Lacome, 1882), *En grève* de Hirsch (1885), *Surcouf*

de Planquette (1887), *El atentado* (Descaves y Capus, 1906), *La barricada* de Bourget (1910), *La pequeña millonaria* (Dumay y Forest, 1905).

Novela: parte de *Los trabajadores del mar* de Hugo.

Desigualdad relativa: *Mi amigo Teddy* (Rivoire y Bernard, 1910).

A 8 — Entre un hombre honorable y un sospechoso

El Obstáculo de Daudet (1890), *Le Drapeau* de Moreau (1879), *Devant l'ennemi* de Charton (1890), *Jack Tempête* (Elzéar, 1882; se encuentra aquí, además, el procedimiento de origen cómico: el malentendido, que se basa en la identidad del personaje, víctima desde hace tiempo), *La Bucheronne* de Edmond (1889).

En comedia: *El matrimonio de la señorita Beulemans* (Fonson y Wicheler, 1911).

A 9 — Entre dos que son casi iguales

Dhurtta Samagama (se trata de un maestro y su discípulo). Lo mismo para *Los maestros cantores* de Wagner, pero no para *Glatigny* de Mendès (1906) o *Bohémos* de Zamacoïs (1907).

A 10 — Entre iguales, donde uno de ellos es culpable de adulterio

(Cabe también en la «Doble rivalidad»): *Nobleza rústica* de Verga (1888).

A 11 — Entre hombre amado y otro que no tiene el derecho de amar

La Esmeralda de Hugo.

A 12 — Entre dos maridos sucesivos de una divorciada

Dédalo de Hervieu (1903). Al multiplicar el número de maridos se obtienen buenos efectos cómicos.

B — Rivalidades femeninas

B 1 — Entre una hechicera y una mujer común

La conquista del vellocino de oro de Corneille, *La bruja* de Sardou (1903).

B 2 — Entre una victoriosa y su prisionera

El Conde de Essex de T. Corneille, las versiones de *María Estuardo* de Schiller y Samson.

B 3 — Entre una reina y una súbdita

María Tudor y *Amy Robsart* de Hugo, *Le Cor fleuri* (Mikhaël y Herold), *Varennes* (Lenôtre y Lavedan, 1904). El título de esta subclase es, como bien sabemos, el único citado en las pretendidas veinticuatro situaciones de Gérard de Nerval; también podríamos incluir en esta denominación a las subclases **B 1, 2, 4**. Pero eso no sería más que la **mitad** de una de las **cuatro** clases de la presente situación, la que en sí misma tiene la importancia de **una** situación entre la serie de nuestras **treinta seis**.

B 4 — Entre una reina y una esclava

Bayaceto de Racine, *Zulima* de Voltaire, parte de *Una noche de Cleopatra* de Gautier, por Massé (1885).

B 5 — Entre una dama y una sirvienta

El perro del hortelano de Lope de Vega (donde se puede apreciar el, quizás, mejor retrato que se haya podido hacer, entre tantos intentos, de la gran dama enamorada).

B 6 — Entre una dama y una mujer más humilde

François-les-bas-bleus de Messager (1883), *Le Friquet* (Willy y Gyp, 1904), *Petite Hollande* de Guitry (1908), *El asno de Buridán* (de Flers y de Caillavet, 1909), *Trenes de lujo* de Hermant (1909).

Y entre dos humildes:

Les Passageres de Coolus (1906).

B 7 — Entre dos que son casi iguales, complicada por el abandono de una

(Se aproxima a la clase **A 1** de la vigesimoquinta situación): *Ariane* de T. Corneille, *Benvenuto* de Diaz (1890).

Novela: *La alegría de vivir* de Zola.

B 8 — Entre un recuerdo o un ideal (de la mujer superior) y una de sus súbditas

Semíramis reconocida de Metastasio. *Madame la Mort* de Rachilde (la esfera del conflicto es subjetivo). *La Morte* de Barlatier. *La imagen* de Beaubourg. Similar para el caso masculino: *La dama del mar* de Ibsen.

B 9 — Entre una mortal y una inmortal

La dama de la guadaña de Saint-Pol Roux.

C — Doble rivalidad

(A ama a B, quien ama a E, que ama a C): *Adriano en Siria* de Metastasio, *Emilia Galotti* de Lessing, *La Fermière* (d'Artois, 1889), *Ascanio* de Saint-Saëns (1890), *Les deux hommes* (Capus, 1908), *El circuito* (Feydeau y Croisset, 1909), *El artículo 301* (Duval, 1909).

Es posible extender esta doble rivalidad a triple, cuádruple, etc., lo que sería curioso, pero sin variar mucho los efectos: a veces, solo bastará con cerrar la cadena en un círculo (es decir que C ame a A) o en un bucle simple (C corresponde al amor de E).

D — Rivalidades hindúes

Actualmente, empezamos a darnos cuenta de que la ley del divorcio se consiguió, sobre todo, por los esfuerzos de nuestros dramaturgos, no tanto porque estuvieran convencidos de su legitimidad sino porque precisaban una renovación dentro de las restringidas combinaciones. ¡Ah, qué aire más puro y fresco podrían haber respirado si se hubieran fijado en la poligamia hindú! Goethe (el dios Nilo de su época), Gautier (que predijo la decadencia de la mujer por incremento del vicio) y Barrès (el «enemigo de las leyes») parecen haber sentido algo así. Es de esperar que los malentendidos del hogar moderno, donde la fidelidad arcaica y la monogamia real han dejado de existir, especialmente de una parte, se apacigüen con tan solo un poco de este espíritu de tolerancia.

D 1 — Rivalidad entre una divinidad y una inmortal

Los amores de Krishna de Rupa.

D 2 — Entre dos mortales

Malavika y Agnimitra de Kalidasa.

D 3 — Entre dos esposas legítimas

El collar de Sri Harshadeva, *The Statue* de Rajasekhara.

A las posiciones jerárquicas de los dos rivales se añade, como medio para variar, la posición del **objeto amado** con respecto a ellos. El tratamiento del conflicto dependerá de que el premio esté más o menos

cerca de uno de los dos adversarios y de que este tenga un rango inferior, intermedio o superior a ambos rivales.

25ta SITUACIÓN

ADULTERIO

(**Cónyuge traicionado**, **cónyuge adúltero**, **adúltero cómplice**)

Aunque no merece constituir una situación por sí sola, el **adulterio** se presenta como un aspecto interesante del robo (acción exterior) reforzado con la traición (acción interior). Schiller, después de Lope de Vega, se complacía en idealizar el bandidaje; Hugo y Dumas (padre) emprendieron una paradoja similar con el adulterio y, desarrollando el procedimiento de antítesis con el que se creó *Triboulet* y *Lucrecia Borgia*, consiguieron el éxito de una vez por todas; nada más legítimo. La creencia del rebaño secular sobre la excelencia del tema, planteado de esa manera, fue que era «cursi»: ¡pero qué Antonios! ¡Cuántos Antonios!... Al final, en lugar de ellos, el público terminó por preferir el cine.

…¡Bien hecho!

Primer caso:

El autor retrata al **adúltero cómplice**, al extraño que ronda la casa, al ladrón, como una persona más agradable, más lograda, más cariñosa… o más fuerte que el **cónyuge traicionado**.

Por más adornos que revistan al hecho simple y fundamental: el hurto, por más complacencia en la que caiga el público hastiado, en el fondo aún queda un buen suelo de granito: la vieja conciencia. Según esta, lo que sucede en esta situación es el olvido de la **palabra de honor**, esa palabra, esa promesa que, al igual que nosotros, los dioses de Homero y los caballeros obedecían, esa base de toda aglomeración social, eso que los salvajes y los convictos respetan entre ellos, esa mirada directa a los ojos, inicio del esfuerzo colectivo, esa fuerza primaria del pensamiento y del orden en el mundo, ¡esa luz del Verbo!

Desde luego, la atención de los espectadores puede ser momentáneamente desviada de un punto de vista tan estricto (y ello, sin

cometer un crimen) a través del derecho a la herejía de la imaginación; ¡cualquier cosa sirve para hacernos reír! ¿No nos reímos acaso a carcajadas al ver a un patoso a punto de caerse de unas escaleras y, en consecuencia, a punto de romperse el cuello? Por otro lado, también nuestra compasión se puede reclamar en favor cualquier cosa: compasión por los perjurios del jugador o del borracho; mezclada con cierto desprecio. O, ¿era precisamente con este desprecio por la tristeza que nuestra dramaturgia quería beneficiar a sus jóvenes adúlteros como premio a tantas y tantas atenciones? ¡De ninguna manera!... Por lo tanto, está equivocada.

Segundo caso:

El autor presenta al **adúltero cómplice** como menos simpático que el cónyuge despreciado. Es un tipo de género llamado «moralizante». Aburrido. Un hombre al que le roban la billetera no se engrandece ante nuestros ojos, por ese hecho, y una vez que obtenemos los datos que nos pueda proporcionar, dejamos de pensar en ese evento, curioso pero que podría haber pasado en cualquier parte, y ponemos nuestra atención en el ladrón. Pero si a este último, de por sí poco heroico por su hazaña, lo retratamos además con rasgos menos interesantes que los de su víctima, simplemente nos repugnará. Y el **cónyuge adúltero** no será más que un imbécil por haberle preferido. Así (como los niños rectos y sencillos que somos, a pesar de todo), presintiendo el prejuicio que se esconde detrás de la lección que se nos ofrece (y por consecuencia, mentiras), esgrimimos una mueca porque no habíamos venido para encontrar, detrás de la historia, la sonrisa agridulce de un pedante.

Tercer caso:

El **cónyuge traicionado** se venga. ¡Por fin pasa algo!... Desgraciadamente esta venganza no es más que uno de los casos de la tercera situación.

Así pues, no tendremos éxito con nuestra vigesimoquinta situación a menos que la tratemos con un espíritu lo más humano posible y nunca rígido y lastimero. No se trata de tomar partido por el estafador, el traidor o el cornudo. Comprender a todos, tener compasión por todos, explicar a todos…, es decir, comprenderse a uno mismo, tener piedad de sí mismo, explicarse a uno mismo: ese es el verdadero trabajo que se debe alcanzar.

A — Amante traicionada

A 1 — Por una mujer joven

Las colquidenses de Sófocles; las versiones de *Medea* de Eurípides, Séneca y Corneille; *Miss Sara Sampson* de Lessing; *Lucienne* de Gramont (1890).

Debido a la venganza final, estos ejemplos son similares a los de la clase masculina **D**.

A 2 —Por una joven esposa

(El matrimonio se produce antes de que se abra el telón): *Un voyage de noces* de Tiercelin (1881).

A 3 —Por una niña

La Veine de Capus (1901).

B — Una esposa traicionada

B 1 — Por una esclava que no ama al esposo adúltero

Las traquinias de Sófocles y *Hércules en Eta* de Séneca (solo la primera parte; respecto al resto, ver «Imprudencia»); las versiones de *Andrómaca* de Eurípides y Racine (donde esta subclase es parte del drama; en cuanto a la otra obra, ver «Sacrificarse por parientes»).

B 2 — Por libertinaje

Numa Roumestan de Daudet (1887), *Francillon* (Dumas (hijo), 1889), *Sergio Panine* de Ohnet (1882); es el punto de partida de *Las madres enemigas* de Mendès, que termina virando hacia «Odio entre parientes».

B 3 — Por una mujer casada

(Doble adulterio): *La princesa Georges* y *La extranjera* de Dumas (hijo), *Monsieur de Morat* de Tarbé (1887), *Les Ménages de Paris* de Raymond (1886), *Le Depute Leveau* de Lemaître.

B 4 — Con intención de bigamia

Las versiones de *Alcmeón* de Sófocles y Eurípides.

B 5 — Por una mujer joven que no ama al esposo adúltero

Enrique VIII de Shakespeare y el de Saint-Saëns, *Rosamunda* de Alfieri (esta obra combina la presente y la anterior situación, ya que existe una

rivalidad simple entre rey y súbito).

B 6 — Una esposa envidiada por una joven enamorada del marido

Estela de Goethe, *El último amor* de Ohnet (1890).

B 7 — Por una cortesana

Miss Fanfare de Ganderax (1881, ver **B 2**), *Proserpina* (Vacquerie y Saint-Saëns, 1887), *La Comtesse Frédégonde* de Amigues (1887), *Myrane* de Bergerat (1890).

B 8 — Rivalidad entre una esposa legítima que es antipática y una amante que es simpática

Así es la ley de Cliquet (1882), *Les Affranchis* de Lenéru (1911).

B 9 — Rivalidad entre una esposa generosa y una joven apasionada

La virgen loca de Bataille (1910) y también *La Femme de demain* de Lefebvre (1909).

C 1 — Un esposo antipático sacrificado por un adúltero simpático

Angelo de Hugo, *El Nuevo Mundo* de Villiers de I'Isle Adam, *Un drôle* de Yves Guyot (1889), *El marido* (Nus y Arnould, 1889), *Las tenazas* de Hervieu, *El torrente* de Donnay, *Decadence* de Guinon (1901), *Página blanca* de Devore (1909).

C 2 — Un esposo dado por perdido y olvidado por un rival

Radamisto y Zenobia de Crébillon, *Jacques Damour* de Zola. Debido al amor fiel conservado para el marido, *Zenobia* de Metastasio es un caso único entre los incontables dramas sobre pasiones adúlteras. Se aproxima a *Dédalo* de Hervieu (ver situación vigesimocuarta, **A 12**).

C 3 — Un esposo corriente sacrificado por un adúltero simpático

Diana de Lys de Dumas (hijo), *Tristán e Isolda* de Wagner (atenuada con la situación «Locura», producida por una pócima), *Françoise de Rimini* de Thomas (1882), *La Sérénade* de Jullien (1887), *La edad crítica* de Byl (1890), *Antoinette Sabrier* de Coolus (1903), *La Montansier* (de Jeoffrin, Flers y Caillavet, 1904), *Conócete* de Hervieu (1909).

Mismo caso sin llegar al adulterio:

Sigurd de Reyer, *La condesa Sara* de Ohnet (1886).

C 4 — Un buen esposo traicionado por un rival inferior

La confesión de Sarah Bernhardt (1888), punto de partida de *Les Quarts d'heure* (Guiches y Lavedan, 1888), *Révoltée* de Lemaître (1889), *La casa de los dos barbos* de Theuriet (1885), *Andrea del Sarto* de Musset, *La pequeña parroquia* de Daudet (1901), *El maniquí de mimbre* de France (1904), *Le Bercail* de Bernstein (1904), *El reencuentro* de Berton (1909).

Solo preferencia, sin adulterio: *Smilis* de Aicard (1884), *Los jacobinos* de Hermant (1907).

C 5 — Por un rival grotesco

La dote fatal de Massinger.

C 6 — Por un rival odioso

Gerfaut (de C. de Bernard por Moreau, 1886), *Coeur a Coeur* de Coolus (1907).

C 7 — Por un rival corriente, donde la esposa es perversa

La mujer de Claudio de Dumas (hijo), *Olla* de Zola (1883), *Rivoli* de Fauchois (1911), *Les Malefilâtre* de Porto-Riche (1904) y, aunque justificadas, *Amoureuse*, *Soeurette* de Borteau-Lotti.

Novela: *Madame Bovary* de Flaubert.

C 8 — Por un rival más feo pero útil

(Con falsas sospechas cómicas, es decir, luego se **cree** que han sido falsas): *L'Echéance* de Jullien (1889).

D 1 — Venganza de un esposo traicionado

(Dramas construidos sobre un *crescendo* de sospechas): *El médico de su honra* y *A secreto agravio secreta venganza* de Calderón, *El caso Clemenceau* de Dumas (hijo), *La sonata a Kreutzer* de Tolstoi (1901), *La légende du coeur* de Aicard (1903), *Paraître* de Donnay (1906), *Los espejos* de Roinard, *El enigma* (Hervieu, 1901, con préstamo de la undécima situación).

Solo venganza moral: *Después de mí* de Bernstein (1911). **Venganza financiera:** *Sansón* (Ídem, 1907).

D 2 — Celos sacrificados por una buena causa

(Con tendencia a «Sacrificarse por un ideal»): *Los jacobitas* de Coppée (1885), *Patria* de Paladilhe (1886).

Sacrificarlos por compasión: *La Famille d'Armelles* de Marras (1883).

E — Un esposo perseguido por un rival rechazado

Raúl de Créqui de Dalayrac (1889). Similar a **B 7**, se encamina hacia «Adulterio homicida».

26ta SITUACIÓN

CRÍMENES DE AMOR

(El **amante**, el **amado**)

De todas las situaciones que tratan sobre el amor (vigesimoctava y vigesimonovena; esencialmente cómicas) esta es la única situación trágica.

Nos encontramos con ocho tipos de crímenes eróticos:

Primero: el onanismo; ese «vicio solitario» que no impulsa a la acción y que no puede ofrecer más que lastimeras siluetas (como la leyenda de Narciso, *Charlot se diverte*), o grotescas (que Aristófanes utilizó «en todos lados»), a menos que se lo tome como una oportunidad para el estudio del debilitamiento de una voluntad, del mismo modo que hemos visto a la embriaguez, al juego, etc. en la vigesimosegunda situación.

Segundo: la violación, como el asesinato, generalmente es un **acto** breve y no llega a ser una **situación**; a lo sumo, se aproxima a la de «Secuestro». También son breves las consecuencias para el perpetrador, como en:

Tercero: la prostitución y sus sucedáneos, la galantería, el donjuanismo (repetición de **actos**), no llegan a ser dramáticas si no son perseguidas, ACECHADAS por un castigo que pertenece a la quinta situación. De otra manera, si la impunidad está asegurada, la pasión de la violación y de la prostitución tienden a la vigesimosegunda situación.

Cuarto: el adulterio, cuyo carácter de robo ha dado lugar a situaciones especiales que ya hemos estudiado.

Quinto: el incesto se divide en dos direcciones principales. Si asciende por la línea ascendente-descendente, implica un sentimiento de impiedad; si por el contrario, desciende, presenta un abuso de autoridad similar a aquel que encontraremos en el octavo tipo. Por último, también puede ocurrir en la línea por decirlo así horizontal, entre consanguíneos o parientes políticos (clase **C**).

A 1 — Una madre enamorada de su hijo

Las versiones de *Semíramis* de Manfredi y Crébillon; para explicar este caso y atenuar el efecto, el último autor utilizó la decimoctava situación («Crímenes involuntarios de amor»); *Les Cuirs de boeuf* de Polti (1898).

Caso inverso: *El pequeño amigo* de Léautaud.

A 2 — Una hija enamorada de su padre

Mirra de Alfieri; la psicología de esta obra fue tomada de *Fedra*.

A 3 — Un padre viola a su hija

Los Cenci de Shelley; el cuento *Piel de asno* de Perrault (se queda en la intención).

B 1 — Una mujer enamorada de su hijastro

Yóbates de Sófocles, *Estenobea* de Eurípides, las versiones de *Fedra* de Racine y Sófocles, las versiones de *Hipólito* de Séneca y Eurípides.

En comedia: *Madame l'Amirale* (Mars y Lyon, 1911).

En casi ninguno de los casos de incesto precedentes, existe, como se ve, una reciprocidad del deseo; mientras que la pasión, hasta ahora solitaria, se vuelve una pasión compartida y el crimen (por lo menos inconsciente en una de las partes, como en *Mirra*) se comete libremente en:

B 2 — Una mujer y su hijastro enamorados

Renée de Zola (extraída de su novela *La Curée* y similar a la pasión casi incestuosa de *El doctor Pascal)*.

Platónicamente, esta clase **B 2** es la de *Felipe II* de Alfieri y de *Don Carlos* de Schiller.

B 3 — Un padre e hijo aceptan que tienen por amante a la misma mujer

L'École des veufs de Ancey (1889).

C 1 — Un hombre es el amante de su cuñada

La Sang-Brûlé de Bouvier (1885), *La Conscience de l'enfant* de Devore (1899).

Solamente enamorado:

El escultor de máscaras de Cromelynck (1911).

C 2 — Un hermano y una hermana enamorados

Eolo de Eurípides, *Cánace* de Speroni, *Lástima que sea una puta* (la obra maestra de Ford) y *La ciudad muerta* de d'Annunzio.

Tras dichas obras, aún nos queda mucho por cosechar más que un simple espigueo. Por ejemplo, se puede modificar la subclase **A 1** mediante la inclusión de la complicidad entre las dos partes (como se narra en la historia Nerón y Agripina en Suetonio). Existe otro ejemplo parcial, análogo, para **A 2** en ese inicio siniestro y majestuoso del *Pericles* de Shakespeare. Puede usarse la inversa de **B 1**: entonces se verá al hijastro enamorado de la mujer de su padre, sin ser correspondido; caso, por cierto, muy frecuente. Por el contrario, se puede suprimir la complicidad en **B 3**, **C 1** y **C 2**, de modo que la pasión criminal solo exista en uno de los personajes. Sin llegar al acto criminal, el estudio de los meros intentos o de los deseos más o menos contenidos ha producido sutiles capítulos en las psicologías de las distinguidas damas del siglo XVII, donde se complació Víctor Cousin.

Por último, se podría entrelazar cada una de las cuerdas del incesto con los otro siete tipos de crímenes de amor: en forma de ignorancia, los tipos quinto y sexto se fusionan en uno de los episodios de *Dafnis y Cloe*. Considerar las habituales rivalidades, adulterios, asesinatos, etc., etc.

Sexto: la homosexualidad y su dos ramificaciones: pederastia y lesbianismo.

D 1 — Un hombre enamorado de otro hombre quien termina cediendo

Novela: *Vautrin* de Balzac.

Ejemplos dramáticos: *Layo* de Esquilo, *Crisipo* de Eurípides. Esta última tragedia parece haber sido una de las más bellas, quizá la más conmovedora, de la antigüedad. En ella se superponen, con gran acierto, tres situaciones: Layo había concebido, como dicen los catedráticos, una pasión criminal y, además, adúltera hacia el joven Crisipo; de ahí, sin duda, los epitalamios tan terribles como aquel de Ford. ¿Acaso no era necesario hacer hablar al primer hombre sobre la tierra que tuvo tales deseos y que se atrevió a expresarlos y satisfacerlos? ¿Acaso no era necesario que a través de sus palabras se explicara la vacilación y la caída de Crisipo?

Y esto despertó los más indignados, los más despiadados celos de Yocasta, esposa de Layo. Ella reavivó esa vieja envidia que dos hermanos de Crisipo sentían por él, el más joven; una envidia similar a la que levantó a los hijos de Jacob contra José, una envidia que se torna extrañamente amenazante con solo anunciar el nombre de aquellos dos hermanos: ¡Atreo y Tiestes! El fratricidio se consumó ante la horrorosa alegría de la reina. Layo se enteró de los detalles por boca del propio Crisipo agonizante. Y en alguna predicción —de Tiresias, sin duda, joven por aquel entonces y aún no privado de la vista— se sellaría el destino de las dos familias trágicas por excelencia (los Labdácidas y los Atridas) con los crímenes aquí inaugurados y de los que habría de vivir toda la leyenda griega, ¡inspiradora de la literatura para siempre!

La rama lésbica o sáfica, cuya fragmentación en pequeñas novelas cortas ha calentado el hogar en el invierno de este siglo, no se ha visto por el escenario. Solo M. Mourey lo ha intentado, aunque en vano, en su obra *Lawn-tennis*. Se podría objetar a tal empresa (y esto explicaría por qué la dramaturgia, en tiempos de libertad, no la ha tenido en cuenta) que este vicio no tiene la horrible grandeza de su congénere; débil, descolorido, este mal hábito de mujeres trastornadas o mal vistas no ofrecen al poeta trágico ese desvarío brutal, absurdo, lleno de fuerza y salvaje juventud, que se ve en la pasión criminal de las épocas heroicas.

Séptimo: la bestialidad o el amor por un ser ajeno a la especie humana; considerado en general como un vicio, no es muy teatral. Excepto en:

E — Una mujer enamorada de un toro

Cretenses de Eurípides parece haber revelado las emociones (comprensibles, después de todo) de esta *Última Thule* de la perversión sexual. Mejor que en ninguna otra parte, evidentemente, el carácter misterioso de lo ilógico, de lo místico, del aspecto normal de la demencia de la pasión criminal, y el sentimiento de fatalismo que comunican sus víctimas, han tenido la ocasión de ser transportadas hasta aquí, en su formidable y triste desnudez.

Octavo: el abuso de menores toma un poco de cada uno de los otros siete tipos. Un tema como este, tan moderno, tan inglés, en unas manos

hábiles sería muy conmovedor: como nos lo hizo presentir la lectura de *Pall Mall Gazette* hace unos años.

27ma SITUACIÓN

DESCUBRIMIENTO DE LA DESHONRA DE UN SER QUERIDO

(El **que descubre**, el **culpable**)

De forma casi inmediata, tal descubrimiento resulta en una lucha psicológica, similar a la de la vigesimotercera situación («Obligación de sacrificar personas amadas») pero sin el atractivo de un alto ideal. Este es reemplazado, en esta nueva acción, por el látigo de la deshonra.

A 1 — Descubrir la deshonra de la madre

Madame Caverlet de Augier, *Odette* y *Georgette* de Sardou (1881, 1885), *La mujer X* de Bisson (1908), *La profesión de la Señora Warren* de Shaw, *Les Quarts d'heure* (segunda parte, Guiches y Lavedan, 1888). En estas obras, la destrucción del respeto de un hijo está teñida por los terrores de la madre, su irritación y el remordimiento por las consecuencias del pasado; según este último punto, la acción desemboca en la situación trigesimocuarta («Remordimiento»). Esta conexión no existe en la segunda parte de *El marqués de Priola* de Lavedan (1901).

A 2 — Descubrir la deshonra del padre

Vieille histoire de Jullien (1891), el desenlace de *Pedro y Teresa* (Prévost, 1909; el inicio pertenece a la clase **B 1**, en masculino, y el medio, a la clase **B 5**).

A 3 — Descubrir la deshonra de la hija

Una parte de *La hija del diputado* de Morel (1881), de *Los negocios son los negocios* de Mirbeau (1902) y *L'Oreille fendue* de Népoty (1908).

B 1 — Descubrir una deshonra en la familia de la prometida

L'Absente de Villemer (1889). Finuras del romance, cuya suave tragedia consiste en retardar la firma de un contrato, lo que se ajusta también a la pseudosituación vigesimoctava («Obstáculos para el amor»). Ya **A 1** y **A 2** exhalaban sosería.

B 2 — Descubrir que la esposa ha sido violada antes del matrimonio

Le secret de Gilberte de Massiac (1890).

Violada después del matrimonio: *Flore de Frileuse* de Bergerat, con desenlace «cómico» gracias a un malentendido.

B 3 — Que previamente la esposa ha cometido una falta

El príncipe Zilah de Claretie (1885) y un poco en *Denise* de Dumas (hijo).

Ejemplos habituales: los matrimonios por agencia.

B 4 — Descubrir que la esposa fue una prostituta

Lena (Berton y Van Velde, 1886).

Que la amante fue una prostituta: *Marion Delorme* de Hugo. El mismo caso, desde el punto de vista del «Remordimiento» (situación trigesimocuarta), se encuentra en *Madeleine* de Zola.

B 5 — Descubrir que el amante ha provocado una deshonra

Roza la trigesimocuarta situación: *Chamillac* de Feuillet (1886), *El cocodrilo* de Sardou (1886).

B 6 — Descubrir que la amante, anteriormente prostituta, ha retornado a su antigua vida

(Con circunstancias atenuantes): *La dama de las camelias* de Dumas (hijo), *La Cortesana* de Arnyvelde (1906), parte de *Manon Lescaut* de Prevost. Si no fuese por la astucia femenina, ¿no sería este el curso normal de todas las *bonnes fortunes*?

B 7 — Descubrir que el amante es un miserable o que la amante es una prostituta

El señor Alfonso de Dumas (hijo), *Mentiras* de Bourget (1889), *Le Pèlerin d'amour* de Emile-Michelet. Puesto que los vínculos durarían

eternamente si no se rompieran (observación de Palice) y que los dos amantes, *que se conocen bien entre sí*, siempre tienen como razón de ruptura al título de esta subclase, la conclusión es tan fácil de extraer como poco halagadora para el querido género humano.

Mismo caso, descubierto por un supuesto rey: *Sire* de Lavedan (1909).

B 8 — El mismo descubrimiento pero con la esposa

El matrimonio de Olimpia de Augier.

C — Descubrir que uno de los hijos es asesino

Werner de Byron, *La policía* de Montepin (1889). Con el parricidio, la sorpresa se intensifica. Se puede desarrollar esta clase C hasta el infinito.

D podría figurar como una situación distinta: no solo existe el hecho del descubrimiento sino la obligación de imponer un castigo. Esta situación serviría de intermediaria entre la situación vigesimotercera y la presente vigesimoséptima, situación que de otro modo acabaría en esta clase **C**.

D 1 — Obligación de castigar a un hijo traidor a la patria

Bruto de Voltaire, *Bruto I* de Alfieri.
A un hermano traidor al partido:
Los estudiantes rusos de Gilkin.

D 2 — Obligación de condenar a un hijo por una ley dictada por el propio padre

L'Inflexible de Parodi (1884), *El tribuno* de Bourget (1910), *El apóstol* de Loyson (1911).

D 3 — Obligación de castigar a un hijo considerado culpable

El regimiento de Mary (1890), *L'as de trèfle* de Decourcelle (1883). Se aproxima a la trigesimotercera situación («Error judicial»).

D 4 — Obligación de castigar al padre, hasta entonces desconocido, para cumplir con unos votos tiránicos

Este juramento imprudente nos conduce por un momento hasta la vigesimotercera («Obligación de sacrificar personas amadas») y decimoséptima situación («Imprudencia»); y en otro momento, el acto de

«castigar a un padre aún no reconocido» nos recuerda a la decimonovena situación: *Severo Torelli* de Coppée (1883).

D 5 — Obligación de castigar a un hermano asesino

Casse-museau de Marot (1881). El pariente justiciero se escapa un instante de esta situación pero solo para caer en **D 3**; regresa entonces a **D 5**, resignado.

D 6 — Obligación de castigar a la madre para vengar al padre

(= cuarta situación, pero frustrada): *El corazón de Se-hor* de Michaud d'Humiac.

La cuarta situación es aún menos evidente en *Simone* de Brieux (1908), que se limita a un retroceso momentáneo, cuando ella descubre que fue su padre quien asesinó a su madre.

28va SITUACIÓN

OBSTÁCULOS PARA EL AMOR

(**Primer amante**, **segundo amante**, el **obstáculo**)

A 1 — Matrimonio impedido por desigualdad de clases

Nitetis y *El héroe chino* de Metastasio, *Le Prince Soleil* (Vasseur, 1889), el segundo acto de *La vida pública* de Fabré, *Ramuntcho* de Loti (1908), *El emigrante* de Bourget (1908).

Esta es la situación filosófica-sentimental de un gran número de obras del siglo XVIII (*Nanine* de Voltaire, etc.) en las que, invariablemente, un distinguido señor se enamora de una campesina. Por el contrario, en las obras de George Sand son las mujeres las aficionadas a sus inferiores, literatura que ha inspirado muchas de las aventuras galantes de los «criados» de nuestra época. La adición de otro pequeño obstáculo más —el vínculo conyugal— es el pretexto de la intriga real de *Ruy Blas*.

A 2 — Matrimonio impedido por desigualdad de fortunas

Myrtille (1885) y un poco de *El amigo Fritz* de Erckmann-Chatrian, *El abate Constantin* de Halévy (1887), *La pequeña amiga* de Brieux (1902), *La plus faible de Prévost* (1904), *La viuda alegre* (Meilhac, León y Stein, 1909), *El bailarín desconocido* de Bernard (1909), *La pequeña chocolatera* de Gavault (1909), *Primerose* (1911), la misma acción en *El sueño* (de Zola por Bruneau, 1890) y en la novela *Le Bonheur des Dames*.

Esto solo por citar las obras más estimables y para silenciar la multitud de libretos que pretenden imitar a Scribe y las historias de jóvenes pobres, damas blancas, etc., cuyas vertiginosas sumas y restas rechinan en nuestros oídos hasta que llega la inesperada multiplicación, *deus ex machina*, que iguala de repente los dos miembros de la ecuación, las dos fortunas en escena, con el más admirable y simétrico alineamiento de ceros paralelos,

precedidos, ¡oh, dicha!, ¡oh, embriaguez!, tanto de un lado como del otro, ¡por cifras idénticas!

Es preciso reconocer que estas desigualdades sociales y convencionales no son más que detalles pueriles y que, con un poco de corazón y sinceridad, nuestros enamorados superarán sin dificultad. Bastaría con que dejaran sus títulos y dinero y empezaran con coraje y común acuerdo una nueva vida, en un país nuevo y con otros nombres. ¡Si tan solo nos hubieran mostrado, en lugar de estas bagatelas, obstáculos más serios como la desigualdad de edades, de fuerzas, de gustos, cuyos ejemplos son mucho más comunes!

Tanto lo son que se podría elaborar una teoría: el primer amor, el primer tercio de la vida amorosa (veinte años) tiene por objeto encontrar la igualdad en la escala social y la superioridad en la edad (es un hecho reconocido por los que han estudiado los casos de madres solteras); el segundo amor y, en general, el segundo periodo de la vida amorosa (treinta años), una vez adquirida la audacia, se dirige a superiores en la escala social pero iguales en edad; y por último, el tercer amor, en un sentido muy general: el tercer periodo de la vida sentimental, prefiere a los más jóvenes y socialmente inferiores. Naturalmente, nada impide las subdivisiones.

B — Matrimonio impedido por enemigos y por obstáculos impredecibles

Sieba de Manzotti (1883), *Et ma soeur?* de Rabier (1911), *Le péché de Marthe* de Rochard (1910); todos los cuentos de hadas, a partir del *Zeim* de Gozzi, sin contar el resto, ¡por desgracia! En resumen, de lo que se trata aquí es de adaptar el procedimiento de una carrera de obstáculos, pero no compuesta de múltiples monturas y caballeros rivales; no hay más que una sola pareja que emprende la carrera no para llegar a una meta radiante sino para salir victoriosos de un salto mortal.

C 1 — Matrimonio impedido porque la joven está destinada a otro

El rey pastor de Metastasio y no sé cuántas piezas más. Los amantes nos aseguran que morirán si se separan, aunque no se los ve hacer ningún preparativo. Pero el espectador es tan bueno que termina siempre creyendo sus palabras. Los ardores, las *brasas* (para usar el lenguaje más exacto del gran siglo) y otros fenómenos nerviosos no dejan de ofrecer, dentro de sus

descripciones hipocondríacas, algún tipo de interés…, pero no por mucho tiempo.

C 2 — El mismo caso complicado por un matrimonio imaginario del objeto amado

Les Bleus de l’amour de Coolus (1911).

D 1 — Unión libre impedida por la oposición de los parientes

Un divorcio de Bourget (1908), *Les Lys* (Leroux y Wolf, 1908).

D 2 — Cariño familiar molestado por los suegros

Le Roman d’Elise de Richard (1885), *Le Poussin* de Guiraud (1908).

E — Por incompatibilidad en el carácter de los amantes

Montmartre de Frondaie (1911). *Les Angles du divorce* de Biollay tiene algo de **E** y de **D 2**.

F — Amores…

¡Pero bueno! ¿Qué estamos haciendo, coespectadores, en esta sala ante semejante supuesta situación? He ahí dos jóvenes que se abrazan como se sostiene al pan y que adoptan actitudes de pura convención teatral, que, probablemente, simbolizan otras actitudes que estos desearían tomar sin la mínima demora. Larguémonos de aquí… ¿Qué nos retiene?… Madame, ¿cómo es que usted se pavonea en su asiento, toda excitada por la gesticulación del galán? Pues, verá… él está al lado de su amante, ¿ha olvidado usted que él la prefiere a ella? ¿O es que los dos actúan tan mal y su diálogo es tan poco natural que usted olvida la historia y cree escuchar un monólogo, una declaración —dirigida a usted, quizás?… ¡Y usted, Señor!, de boca entreabierta y ojos saliéndose de su órbita, que ¡sigue con avidez el vaivén interior del corsé de la actriz!, se lo advierto, me parece que otro hombre se le está adelantando. ¡Al menos sea coherente, por el amor de Dios! ¡Salte sobre el escenario, rómpale la espalda al niño bonito y tome su lugar…!

Lamentable retorno a la promiscuidad, en salas recalentadas como si fueran prostíbulos y que el clero ¡casi tiene razón en condenar! ¿Se reúnen aquí acaso para estudiar las artes amatorias? En ese caso, francamente, abran grandes escuelas de cortesanas… ¿Es que aquí se prepara al público

en beneficio de las mujeres que, más tarde, rondarán la calle?… ¡Aire! ¡Aire!

¡Oh, aliento vivificante y tormentoso del drama dionisiaco! Esquilo, ¿dónde estás?, tú que te hubieras avergonzado de representar al amor, en tus obras, a través de otras cosas que no fueran crímenes e infamias. Aún no podemos ver la altura de las limpias cumbres del arte moderno: ¡Macbeth y Atalía!

…¿Entonces? ¿Estoy indignado?… ¡Oh, no! Cuando pongo mi atención, desde la cima, sobre el teatro actual, no me siento para nada abrumado. ¡Me río a carcajadas!… ¿Esos personajes de allí?: ¡simples marionetas de comedia! Y los esfuerzos de sus torpes autores por volverlos serios a pesar de su naturaleza ¡es una excelente broma! Pero en manos más hábiles, ¿acaso nuestros mejores dramas, donde el amor es importante (pero no lo principal como en esta vigesimoctava situación), no viraron, lógicamente, hacia la indulgencia de la sonrisa? *El Cid*, un ejemplo clásico de este tipo, es una tragicomedia y en *Romeo y Julieta* todos los personajes son francamente cómicos.

No obstante, nuestra ciega dramaturgia va perdiendo peso con obstinación, en este ritmo equivocado: no importa si la obra trata de sociología, política, religión, procedimientos de pintura, títulos de sucesiones, explotación en las minas, la invención de un fusil, el descubrimiento de un producto químico, o de lo que sea… ¡tiene que haber una historia de amor! ¡No escaparemos de ella! En verdad, es para retorcerse e irritarse como cuando nos hacen cosquillas en los pies. ¡Por favor! ¡Se nos presentan a intelectuales, revolucionarios, poetas, generales, sacerdotes que se ponen inmediatamente a tener sexo! ¡Es un delirio! Y todavía pretenden que tomemos en serio todo este rollo…

Así es. Este es el actual teatro.

En mi opinión, Chirac ha sido el único hijo valientemente lógico, aunque rechazado por una sociedad semejante a esas viejas coquetas que siempre esconden pecados secretos y que no temen a nada tanto como a la desnudez, la que destruiría la leyenda de sus viciosos afanes imaginarios, velados; sociedad que, con mucho gusto, deja que esta desnudez se insinúe bajo su hipocresía.

…¡Qué aspecto grotesco tendrá nuestra sociedad itifálica, una vez cristalizada en la historia, cuando hayamos vuelto al antiguo sentido común!

29na SITUACIÓN

AMAR AL ENEMIGO

(El **enemigo amado**, el **que lo ama**, el **que lo odia**)

A — El amado es odiado por los parientes de quien lo ama

Con mucho gusto, pondría aquí la situación precedente.

A 1 — El amado es acosado por los hermanos de la enamorada

La duquesa de Amalfi de Webster, *El corazón roto* de Ford.

A 2 — El amado es odiado por la familia de la enamorada

La historia de Iaiati de Rudra Deva (el verdadero color, nativo, de estas rivalidades hindúes donde los celos apenas son perceptibles), *La victoria de Pradiumna* de Sankara Dikshita, *Cato* de Metastasio, *El gran margal* de Ohnet (1888).

A 3 — El amado es el hijo de un hombre odiado por los parientes de la enamorada

La taberna de los Trabans (1881) y *Los Rantzau* de Erckmann-Chatrian (1882).

En comedia: *Dieu eu pas Dieu* (Beaubourg), novela.

A 4 — El amado es enemigo del grupo social al que pertenece la enamorada

Madhuraniruddha de Vira, contemporáneo de Corneille; *Los escitas* de Voltaire, *Almanzor* de Heine, *Lakmé* de Delibes (1888), *Los carbonarios* de Nô (1882), *La señora Teresa* de Erckmann-Chatrian (1882), *Lidia* de Miral (1882), *Las Amazonas* de Mazel, *Les Oberlé* (Bazin, 1905), *Las bodas corintias* de France, *Éxodo* de Fauchois (1904).

B 1 — El amado es el asesino del padre de la enamorada

El Cid de Corneille (y la ópera resultante), *Olimpia* de Voltaire.

B 2 — La amada es la asesina del padre del enamorado

Faustina de Bressier de Delpit (1887).

B 3 — La amada es la asesina del hermano del enamorado

La reina Fiammetta de Mendès (1889).

B 4 — El amado es el asesino del esposo de la mujer que lo ama, quien previamente había jurado vengar la muerte de su marido

Irene de Voltaire.

B 5 — El mismo caso salvo que, en lugar del marido asesinado, se trata del amante

Fedora de Sardou (1882).

B 6 — El amado es el asesino de un pariente de la enamorada

Romeo y Julieta de Shakespeare (es la situación que he venido anunciando; al principio comienza con un «Secuestro», décima situación y luego sigue con un triple efecto de la trigesimosexta situación, «Pérdida de seres queridos»): la primera vez con un error; la segunda, de manera simple; y la tercera, de un modo doble y simultáneo para ambas familias de los dos personajes principales). *El antepasado* de Saint-Saëns y Lassus; *Dicha y desdicha del nombre* y *El alcalde de sí mismo* de Calderón.

B 7 — La amada es la hija del que asesinó al padre del enamorado

Le Crime de Jean Moret de Samson (1890), *La vendedora de sonrisas* de Gautier (1888).

El principal componente emocional es el mismo que en la quinta situación («Persecución»), y el amor, aquí, sirve sobre todo para presentar al hombre, al perseguido, bajo diversos enfoques favorables pero que tienen cierta unidad. Un poco, aquella a la que él ama juega el papel del coro griego. En efecto, si se suprime el amor, o se lo reemplaza con un vínculo tan débil como sea posible, o incluso si no se pone nada en su lugar, todavía quedará un drama perteneciente a la quinta situación, con todos sus terrores. Si por el contrario se intenta remover la otra parte, la enemistad, la venganza a alcanzar, para sustituirlas por un desacuerdo sin importancia —

o bien dejarlas sin reemplazo—, ¿qué quedará como emoción dramática? Nada.

Tengo razón, pues, para decir que el amor —tema excelente para la comedia o, mejor aún, para la farsa—, dulce o desgarrador (como en los libros leídos en soledad, donde uno puede imaginarse que es el héroe o la heroína), no es trágico en realidad, a pesar del virtuosismo con que a veces ha conseguido que lo parezca y a pesar de la opinión de la época erotómana que está llegando a su fin.

30ma SITUACIÓN

AMBICIÓN

(El **ambicioso**, lo **codiciado**, el **adversario**)

Acción muy intelectual, sin modelo anticuado y de la que la mediocridad mantiene generalmente una respetuosa distancia.

A — Ambición vigilada por un pariente o un amigo patriota

A 1 — Por un hermano

Timoleón de Alfieri.

Ejemplo histórico (cómico, es decir, fingido): Luciano y Napoleón Bonaparte.

A 2 — Por un familiar o alguien obligado a hacerlo

Julio César de Shakespeare, *La muerte de César* de Voltaire, *Bruto II* de Alfieri. En *La muerte de César* reaparece tanto la decimonovena situación («Asesinato de un pariente desconocido») como el deseo de recordar que alguna obra de la antigüedad ¡estuviese viva!

A 3 — Por partisanos

Wallenstein de Schiller, *Cromwell* de Hugo, *Marius vaincu* de Mortier (1911).

B — Ambición sediciosa

(Emparentada con **A 1** de la octava situación): *Sir Thomas Wyatt* de Webster, *Perkin Warbeck* de Ford, *Catilina* de Voltaire.

Ejemplo parcial: la insurrección de Cade en la segunda parte de *Enrique IV* de Shakespeare.

Historia: el boulangismo, según la opinión actual.

C 1 — Ambición y codicia que conducen a un cúmulo de crímenes

Macbeth y *Ricardo III* de Shakespeare, *Ezzelino* de Mussato, parte de *Les cinq doigts de Birouk* de Decourcelle (1883), *La Bête Féroce* (J. Mary y E. Rochard, 1908), *La vida pública* de Fabré (1901).

En comedia: *Ubú rey* de Jarry.

Novela: *La fortuna de los Rougon* (Zola); (con la atenuación de los crímenes a simples faltas a la dignidad): *Su excelencia Eugène Rougon* (Zola); (sacrificio de la moralidad): la historia de Lucien de Rubempré (en *Las ilusiones perdidas* de Balzac); caso de avaricia: *La tierra* de Zola.

C 2 — Ambición parricida

Tullia de Martelli.

La ambición, la más poderosa de las pasiones, si no la pasión por excelencia, siempre impactará intensamente al espectador; porque este sabe que, una vez encendida dentro de un hombre, la ambición solo se apagará cuando ese hombre muera. ¡Cuántos objetos codicia esta!… la tiranía, un rango elevado, honores, fortuna (por herencia, matrimonio, robo, etc.), la conservación intacta de riquezas (avaricia), la gloria (política, científica, literaria, inventiva, artística), fama, vanidad (coquetería, distinción).

Se ha visto para **A**, los vínculos que pueden unir al **ambicioso** con el **adversario** y las situaciones que resultan de ello (decimonovena, vigesimotercera, vigesimonovena).

Entre miles, he aquí una manera de intensificar la furia de la clase **C**: mezclarla con la sinceridad de una fe, de una convicción, lo que sucedió con los españoles en Perú y en Flandes, y también con nuestra raza «dulce y espiritual», bajo la **liga** y bajo el **terror** de Calvino, de la Inquisición, etc.

31ra SITUACIÓN

CONFLICTO CON DIOS

(Mortal, inmortal)

Esta es la situación más tratada desde la antigüedad.

Dentro de esta Babel de las construcciones teatrales, todas o casi todas las demás pueden entrar con facilidad. Porque este es el **conflicto** por excelencia. Es también la locura más grande y la más grande imprudencia; ofrece el objetivo más inaudito para las ambiciones, aventuras audaces, conspiraciones titánicas, secuestros ixionianos; el enigma más cautivante. El ideal, súbitamente, experimenta un extraño asalto de pasiones; se entablan monstruosas rivalidades. En los alrededores, ¿no aman los testigos al que en realidad deberían odiar? ¿Acaso no conocen su crimen y, por ello, no han de castigarlo ellos mismos, o sacrificarlo en nombre de la fe, o inmolarse en cuerpo y alma por él? Entre los parientes más unidos, surgen los odios.

Después, llega el viento de los desastres, el vencido cae en desgracia, destruido ante aquellos a quien ama, a menos que, ¡en el colmo del horror!, transportado por un delirio ciego, los haya deshonrado o masacrado antes de reconocerlos. Y muy pronto, en busca de ese ser amado desaparecido, los suplicantes crean tristes teorías e intentan disolver el rencor. ¡Pero la venganza divina ya se ha desencadenado!

Este admirable agrupamiento es prácticamente ignorado en nuestros días. Con lo byronianos que somos, nos guste o no, deberíamos estar soñando con este ataque de los cielos. ¡Pero no! Tomemos, por ejemplo, el tema evangélico de la pasión; como búhos en pleno día, pasaremos justo por el lado de esta situación verdaderamente dramática y nos contentaremos con recitar, con arrepentido tono nasal, las frases idílico-didácticas que **precedieron** a la tragedia sagrada para, después, eludirla, sin llegar a verla…

A 1 — Lucha contra un dios

Los edonios, Los basares, Penteo y *Los cardadores de lana* de Esquilo; *Las Bacantes* de Eurípides, *Ágave* de Stace, *La pasión de Cristo* de San Gregorio Nacianceno.

Epopeya: el sexto himno homérico (a Dioniso); el sueño de Jacob.

A 2 — Lucha contra unos creyentes

Éxodo de los hebreos de Ezequiel, *Juliano* (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV), *Atalía* de Racine.

Historia: diversas persecuciones.

Epopeya: *Los mártires* de Chateaubriand.

B 1 — Controversia con un dios

El libro de Job. No sabría decir, con seguridad, ni la fecha ni ante qué luces se «estrenó» *Job*. Pero el hecho de la representación a cargo de los señores A. B. C. y de las señoritas X. Y. Z. no es tanto una condición necesaria como suficiente para la existencia absoluta de un drama. Podemos suponer que el «estreno» tuvo lugar sobre el teatro del que habla la leyenda brahmánica, teatro inaugurado mucho antes que el de los hombres y, a través del cual, los dioses recrean su eterno ocio.

B 2 — Castigo por despreciar a un dios

Tchitra Vadjgna de Vedanyatha Vatchespati, *El festín de Pedro* de Corneille (la auténtica acción, aquella que desde el principio lleva al desenlace).

B 3 — Castigo por mostrarse orgulloso ante un dios

Áyax locrense de Esquilo (según una de las hipótesis), *Támiras* de Sófocles, *Belerofonte* (Eurípides).

Ejemplo cristiano: Simón el Mago.

B 4 — Rivalidad orgullosa contra un dios

Las nodrizas de Esquilo, *Níobe* de Sófocles, *La Mère du Pape* (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV).

B 5 — Rivalidad imprudente contra Dios

Eumelo de Sófocles, en parte *Faetón* de Eurípides.

¿Podría ser que un día se trate, desde el punto de vista de esta situación, la conmovedora muerte de M. Guyot-Dessaigne, ministro de Justicia?

32da SITUACIÓN

CELOS ERRÓNEOS

(El **celoso**, el **objeto** por el que está celoso, el supuesto **cómplice**, la **causa** o **autor** del error)

El último elemento o bien no está personificado (**A**) o lo está pero en forma de traidor (**B**), que a veces es el verdadero rival del celoso (**C**).

A 1 — El error proviene del espíritu desconfiado del celoso

No siempre lo peor es cierto de Calderón, *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare, *The Bondman* de Massinger; las versiones de *Mariana* de Dolce, Tristan l'Hermite y Voltaire; *Tancredo* de este último; *La princesa de Bagdad* de Dumas (hijo), *Un divorcio* de Moreau (1884), *Monna Vanna* de Maeterlinck (1902).

¿Cómo es que Molière no hizo, con esta situación, una comedia sobre el **celoso** similar a la de *El Ávaro*?

A 2 — El error se produce por una casualidad fatal

Zaire de Voltaire y la ópera del mismo nombre por M. de la Nux (1890); parte de *Lucrecia Borgia* de Hugo.

En comedia: *La mujer divorciada* (Fall y León, 1911).

A 3 — Celos erróneos en un caso de amor exclusivamente platónico

El sacrificio del amor de Ford (donde se sospecha injustamente de la esposa), *L'Esclave du devoir* (Valnay, 1881; aquí, la sospecha sobre el respetuoso admirador es errónea).

Ante un coqueteo: *Suzette* de Brieux (1908), *4x7 = 28* de Coolus (1909) (Ver mi *Teoría de los temperamentos*, Carré, 1889).

A 4 — Celos infundados originados por rumores maliciosos

Un padre pródigo de Dumas (hijo), *Le Maître de forges* (Ohnet, 1883).

B 1 — Celos insinuados por un traidor motivado por el odio

Otelo y *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare; en la *Semíramis reconocida* de Metastasio el desenlace está completamente desarrollado.

B 2 — Mismo caso, donde el móvil del traidor es el interés propio

Cimbelino de Shakespeare, *La Fille du roi d'Espagne* (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV).

B 3 — Mismo caso, donde el traidor se mueve tanto por interés personal como por los celos

Intriga y amor de Schiller.

C 1 — Celos recíprocos insinuados, a los dos cónyuges, por un rival

(Rivales por orgullo): *El retrato* de Massinger.

C 2 — Celos insinuados al marido por un pretendiente rechazado

Artemira de Voltaire, *Le Chevalier Jean* de Joncieres (1885).

C 3 — Celos insinuados al marido por una mujer que está enamorada de él

Malheur aux pauvres de Bouvier (1881).

C 4 — Celos insinuados a la esposa por un rival despreciado

Las mujeres de Ptía de Sófocles.

C 5 — Celos insinuados a un amante feliz por el marido engañado

Jalousie de Vacquerie (1888).

El número de elementos dramáticos en juego deja prever una gran cantidad de combinaciones para esta situación; situación llena de inverosimilitudes que el público siempre parece dispuesto a aceptar por increíbles que sean.

Sin abusar de esta particular indulgencia, podemos señalar, a primera vista, que casi todos los dramas citados tratan de los celos en el hombre y no en la mujer; mientras que la experiencia nos demuestra que las mujeres son tan propensas como los hombres a dejarse engañar por alguna envidiosa, una rival o cualquier pretendiente decidido a conseguir, a través del sufrimiento de estas, un placer que de otro modo está fuera de su

alcance. Así, traducir al femenino los casos que vimos nos brindará una numerosa serie de nuevas situaciones.

Además del orgullo, el interés, el amor, el despecho y la rivalidad, se pueden encontrar muchos otros móviles para el traidor o traidora; también los móviles enunciados pueden pintarse con matices hasta ahora no utilizados.

El desenlace (generalmente un asesinato rápido y directo; en algunos casos, un suicidio; y en otros, un divorcio) puede variarse, hacer más sofisticado o fortalecerse con personajes secundarios e instrumentales. Diría lo mismo para los diversos nudos de la intriga, para esas falsas pruebas, diabólicas insinuaciones de donde brotarán los celos.

Bajo la forma de «despecho amoroso», esta trigesimosegunda situación sirvió a Molière y a muchos escritores de comedia (mediante la agitación que esta introduce en la pareja principal de enamorados) como relleno para los vacíos de la pintura, a menudo escasa, de los personajes.

33ra SITUACIÓN

ERROR JUDICIAL

(El **que comete el error**, la **víctima del error**, la **causa o autor del error**, el **verdadero culpable**)

(Por error judicial entiendo toda clase de error de juicio —aunque se cometa en el pensamiento de una sola persona— en detrimento de otra.)

A 1 — Falsas sospechas cuando lo que se necesitaba era fe

La dama serpiente de Gozzi, *El estudiante mendigo* de Milloecker (1889). Se relaciona bastante con uno de los aspectos de *Enrique V* de Shakespeare, el de la incomprensión del carácter real del joven príncipe por los testigos de sus desórdenes. Curioso resultado de su homónimo: el Enrique de Navarra, de Dumas (padre), se nos presenta igualmente incomprendido por su entorno.

A 2 — Falsas sospechas contra una amante

(Los celos no intervienen). Una parte de *Diana* de Augier, *María Estuardo* de Alfieri.

A 3 — Falsas sospechas originadas por una actitud malentendida de un ser querido

El cuervo de Gozzi, *Hipsípila* de Metastasio, *Teodora* de Sardou (1884), una parte de *La reina Fiammetta* de Mendès, *El ladrón* de Bernstein (1906), *Les Grands* (MM. Veber y Basset, 1909), *Corazón de madre* de M. Franck (1911).

A 4 — Por indiferencia

Crainquebille de France (1909), *Le Vierge* de Vallette.

B 1 — Las falsas sospechas caen sobre el que salva al amigo

Amar sin saber a quién de Lope de Vega, *Maître Ambros* de Widor (1886).

B 2 — Caen sobre un inocente

Siroes de Metastasio, *La gran Iza* de Bouvier (1882), *El coche número 13* y *Gavroche* de Dornay (1887 y 1888), *El drama de los venenos* de Sardou (1907), *Les Pierrots* de Grillet (1908).

Caen sobre el inocente marido de la culpable:

La criminal de Delacour (1882).

B 3 — El mismo caso que B 2 pero donde el inocente tenía malas intenciones

Jean Cévenol de Fraisse (1883).

Donde el inocente se cree culpable: *Le Roi de l'argent* de Milliet (1885), *Muñecas eléctricas* de Marinetti.

B 4 — Un testigo del crimen por el interés de un ser querido deja que la acusación recaiga sobre un inocente

Le Secret de la Terreuse de Busnach (1889).

C 1 — Permitir que el error caiga sobre un enemigo

El pulpo de Morel (1885).

C 2 — El error es provocado por un enemigo

Las versiones de *Palamedes* de Sófocles y Eurípides, *El vientre de París* de Zola (1887), *El rey sol* de Bernede (1911), *L'Homme a deux tetes* de Forest (1910). Esta subclase, se ve, tuvo el privilegio de atraer a los trágicos griegos, que estuvieron medio atormentados por la concepción de un Yago, como el de mucho después, e intentaron alcanzarlo en sucesivas deformaciones, en la desfiguración del Ulises primitivo. Ante ese trabajo, ¿no parece que estamos asistiendo a la creación del futuro Diablo, del Judas evangélico, así como de todos aquellos del tipo de Jesús en los Prometeos y Dionisos? La subclase **C 2** me parece singularmente bella: es el caso, por ejemplo, de la **carta anónima**; y se me concederá que es imposible imaginar una gárgola más admirablemente repugnante que el individuo encorvado, con una pluma en las garras y una maliciosa sonrisa, ¡a punto de empezar semejante obra!

C 3 — El error es dirigido contra la víctima por el hermano de esta

Adicionalmente, hay «Odio entre parientes» (decimotercera situación): *Los bandidos* de Schiller, *Don García* de Alfieri.

D 1 — Las falsas sospechas son dirigidas por el verdadero culpable contra uno de sus enemigos

Clitandre de Corneille, *Safo* de Gounod (1884), *Catharine la Bâtarde* de Bell (1881).

D 2 — El mismo caso que el anterior pero las sospechas son dirigidas contra la segunda víctima, acechada desde el principio

Le crime d'un autre (Arnold y Renauld, 1908). Esto es maquiavelismo puro: conseguir la pena de muerte de la segunda víctima haciendo que la castiguen equivocadamente por el asesinato de la primera. Si a esto se le añade el parentesco más cercano entre las dos víctimas y un juez equivocado, se tendrán reunidas las siguientes emociones: descubrir la muerte de un ser querido; creer en un odio impío entre dos allegados; creer incluso en un segundo caso de crimen, agravado, esta vez, con un plan de rebelión; y por último, ser forzado a castigar a un ser querido, creyéndole culpable. Esta intriga, pues, es eminentemente un prodigio, ya que agrupa, bajo el impulso de una ambición o una venganza, otras cuatro **situaciones**.

En cuanto al «maquiavelismo», que puso todo en marcha, consiste, para quien lo emplea, precisamente en el método habitual del escritor, método transferido aquí a un personaje; es decir que este se abstrae del drama y, como el autor, inspira los sentimientos necesarios a los otros personajes y desarrolla a su paso las circunstancias indispensables para hacerles llegar mecánicamente al desenlace pretendido. Esto es lo que ocurrirá en *Artajerjes* de Metastasio.

Supongamos por un momento que no hay un villano y que el autor ha planeado el desenlace que desea este «traidor»; a saber, las más rigurosas consecuencias entre un «supuesto fratricidio» y la «obligación de condenar a un hijo». El escritor no podrá combinar sus medios de otra manera. El tipo de **villano** (que ha vestido sucesivamente todos los trajes, ayer el de jesuita, hoy el del banal banquero judío, y mañana el de…) no es otra cosa que **el propio autor enmascarado de negro y uniendo entre sí dos o tres situaciones dramáticas…** Este villano pertenece a la familia del poético **prólogo**, del *deus ex machina* (más elevado y admisible), del **orador** de las

parábasis, del **criado** molieresco y del teórico (buen doctor, clérigo, periodista, amigo de la familias o «de las mujeres»). Es el viejo **narrador** en los tiempos de los monodramas.

En consecuencia, nada más ingenuo que esta criatura artificial, que muchas veces ha causado el fracaso del teatro por la inverosimilitud.

D 3 — Las falsas sospechas recaen sobre un rival

Diana de Paladilhe (1885), *L'Ogre* de Marthold (1890), *La Boscotte* de Maldagne (1908).

D 4 — Estas recaen sobre un inocente porque se negó a ser cómplice

Valentiniano de Beaumont y de Fletcher, *Aecio* de Metastasio.

D 5 — Dirigidas por una mujer despechada sobre el amante que la abandonó porque ella no podía engañar a su marido

Roger-la-honte de Mary (1888).

D 6 — Lucha para rehabilitarse y vengarse de un error judicial causado a propósito

La Dégringolade de Desnard (1881), el final de *El coche número 13* de Dornay, y más o menos, todas las revistas de novelas desde hace ochenta años.

34ta SITUACIÓN

REMORDIMIENTO

(El **culpable**, la **víctima** (o la **falta**), el **interrogador**)

A 1 — Remordimiento por un crimen desconocido

Manfredo y las otras creaciones de Byron, el último de los grandes dramaturgos ingleses. Fue también el último adversario de Kant, que después de haber matado el arte en España bajo el nombre de la Inquisición, en Inglaterra —la primera vez— bajo el nombre de puritanismo y en Alemania bajo el nombre de pietismo, se presenta hoy en Francia bajo los rasgos de… el Sr. Bérenger.

A 2 — Remordimiento por un parricidio

Las euménides de Esquilo; las versiones de *Orestes* de Eurípides, Voltaire y Alfieri; *El claustro* de Verhaeren.

A 3 — Remordimiento por un asesinato

Crimen y castigo de Dostoievsky (1888), *El corazón delator* (a partir de Poe, por Laumann, 1889).

Quizás, por un homicidio jurídico:

L'Eclaboussure de Géraldy (1910).

A 4 — Remordimiento por el homicidio de un cónyuge

Thérèse Raquin de Zola, *Pierrot asesino de su mujer* de Margueritte (1888).

B 1 — Remordimiento por un pecado de amor

Madeleine de Zola (1889).

B 2 — Remordimiento por adulterio

Conde Witold de Rzewuski (1889), *El escándalo* de Bataille (1909).

Podríamos relacionar a **B 1** con toda una parte de las obras clasificadas en **A 1** de la vigesimoséptima situación.

¿Es necesario que remarque el pequeño número, pero de increíble belleza, de las obras citadas? Mejor, es preciso indicar las infinitas variaciones del remordimiento, según:

1. la falta cometida (para esto, enumerar todos los delitos y los crímenes según el código, así como aquellos que no caen bajo el castigo de la ley; por otra parte, la falta podrá ser real, imaginaria, no deseada pero realizada, deseada pero no consumada —lo que permite un «final feliz»—, deseada y realizada, premeditada o no, con o sin complicidad o influencias externas, sofisticadas o no, ¡qué se yo!);
2. la naturaleza más o menos impresionable y nerviosa del culpable;
3. el entorno, las circunstancias, las costumbres que preparan la aparición del remordimiento (forma plástica, sólida y religiosa de los griegos; fantasmagoría eficazmente irritante de nuestra Edad Media; temores piadosos por la otra vida, en los siglos recientes; desequilibrio lógico de los instintos sociales y en consecuencia del pensamiento, según las indicaciones de Zola, etc.).

Una **idea fija** tiende al remordimiento; por su tentación permanente, esta recuerda a la **locura** o a la **pasión criminal**, y muy a menudo, no es más que el «remordimiento por un deseo», remordimiento tanto más vivaz cuando el deseo renace sin cesar y lo alimenta, se mezcla con este, y creciendo como una especie de cáncer moral, absorbe la vitalidad entera de una alma, poco a poco, hasta el suicidio, —el que casi siempre es el más desesperado de los duelos. *René* de Chateaubriand, *Werther* de Goethe, el maníaco de *El corazón delator* y de *Berenice* (me refiero a la de Edgar Poe) y sobre todo *La casa de Rosmer* de Ibsen ofrecen significativos retratos de esto.

35ta SITUACIÓN

REENCUENTRO

(El **hallado**, el **buscador**)

Está en *El héroe y la ninfa* de Kalidasa, la segunda parte de su *Sakuntalá*, *Los últimos años de Rama* de Bhavabuti, también en la segunda parte de *A Winter's Tale* y de *Péricles* de Shakespeare, así como de *Berthequine* y *Berthe-au-grand-pied* (Milagros de Nuestra Señora del siglo XIV), pero en casi toda *La Reine aux trois fils*, otro «milagro».

Estaba en *Tiestes en Sición* de Sófocles y en *Alcmeón* de Eurípides; está todavía en el desenlace de *Le pere Chasselas* de Athis (1886) y de *Les Foulards-rouges* de Dornay (1882); y está en *La Gardienne* de Henri de Regnier, y en la legendaria intriga de las «ladronas de niños», y en las historias de «niños encontrados» y «secuestros arbitrarios», desde la Máscara de hierro (sobre la que Víctor Hugo comenzó un drama, *Los gemelos*), *Ricardo Corazón de León* (Sedaine y Gretry), hasta las recientes historias de supuestos locos internados como tales. Es de aquí que tantas veces sale la doble explosión de la escena principal y primorosa: «¡Mi hija! — ¡Mi madre!».

Las clases **A** y **C** de la undécima situación tienen también por objetivo el «Reencuentro».

En otros casos, será propio del hijo, noble aventurero, descubrir a su padre, a su pariente, y hacerse reconocer: como en «enfances Roland», o en *Los hijos del capitán Grant* de Verne y *Les Aventures de Gavroche* (Darlay y Marot, 1909).

Atribuyo el hastío que acaba sintiendo el público por esta situación a la invariablemente feliz y epitalámica solución utilizada en nuestros dramas y a las coincidencias fortuitas con que ha sido salpicada muy generosamente. Porque ¿acaso no es esta situación aún más natural que la decimonovena? o ¿cuán fecunda ha sido esa decimonovena situación que todo el encanto y la variedad seductora la tiene nuestra trigesimoquinta situación?

36ta SITUACIÓN

PÉRDIDA DE SERES QUERIDOS

(El **pariente afectado**, el **pariente espectador**, el **verdugo**)

He aquí el **duelo**. En largas hileras de entierros se ve pasar a los héroes de esta situación, héroes venidos a la tierra para representarla, puesto que los protagonistas han de ser humanos; estos marchan de la casa negra a la formidable iglesia y de allí, al cementerio, retornando luego al hogar para llorar… mientras esperan el momento de ir a despedir a otro de ellos. Es la majestuosidad de esa sublime tumba de Philippe Pot, que tenemos en el Louvre y que iguala a la estatuaria griega.

A 1 — Impotencia al presenciar el asesinato de un pariente

Níobe y *Troilo* de Esquilo, *Políxena* y *Los cautivos* de Sófocles, una parte de su *Laocoonte*; las versiones de *Las troyanas* de Eurípides y Séneca. Tantas reducciones, en una imagen sorprendente, de nuestra vida: ¿no asistimos, atados a un poste invisible, al asesinato, a la tortura de los nuestros por el verdugo que nos domina?

A 2 — Impedido por el secreto profesional, asistir a la desgracia de los suyos

Les Bâillonnés (Mme. Terni, 1909).

B — Presentir la muerte de un ser querido

La intrusa y *Las siete princesas* de Maeterlinck, el único maestro moderno y poderoso de la trigesimosexta situación. *L'insociale* de Aurel.

C — Enterarse de la muerte de un aliado

Parte de *Reso* atribuida a Eurípides; *Pentesilea, La muerte de Aquiles* y *Psicostasia* de Esquilo; *Los etíopes* de Sófocles. Aquí se añade el difícil

papel del mensajero de la desgracia, aquel que se inclina ante las maldiciones de Cleopatra, en Shakespeare.

En comedia: *Cent lignes émues* de Torquet.

D — Reincidir en la bajeza primitiva, por desesperación, al enterarse de la muerte de un ser querido

La niña salvaje, de Curel (1902).

Pero ahora, encarnemos al asesinato, abstracto en la mayor parte de estos ejemplos, en la figura de un torturador. Miremos entonces al desgraciado espectador de la agonía, atado a la impotencia: ¡cómo lucha, cómo implora, cómo clama enloquecido a los cielos! Mientras la **víctima**, reducida a nada, suplica humildemente a aquel que la ve y que se desespera, ¡como si este pudiera hacer algo! Por fin, la alta y burlona silueta del **verdugo** hace presencia y perfecciona y exaspera los dolores, con diletantismo…

¡Dante no hubiera podido imaginar algo más cruel que esto en los círculos del infierno!

CONCLUSIÓN

Para obtener las clases de las treinta y seis situaciones, he recurrido a unos procedimientos que considero constantes. Por ejemplo, he enumerado los vínculos sociales o de parentesco entre los personajes, o bien, he determinado para estos, el grado de conciencia, de libre albedrío y de conocimiento del objetivo que realmente desean. Y se ha visto que cuando se quería alterar la lucidez normal de uno de los dos adversarios, hacía falta la introducción de un tercer personaje, donde el primero se volvía el instrumento ciego de este último. Al mismo tiempo, este tercer personaje debía ser elevado a una sutileza maquiavélica, mientras que, por el contrario, su parte de acción se volvía puramente intelectual. De manera que cuando se disminuía la visión clara de las cosas en uno, esta aumentaba en igual proporción en el otro.

Un nuevo elemento para poder modificar todas las situaciones es la energía de los actos que resultan de ellas. El asesinato, por ejemplo, puede reducirse a un golpe, un intento de asesinato, un ultraje, una intimidación, una amenaza, una palabra esclarecedora, una intención sin efecto, una tentación, un pensamiento, un deseo, un derecho vulnerado, la destrucción de un objeto estimado, una negativa de socorro, falta de piedad, un abandono, una mentira.

Si se desea, este asesinato (lo mismo para sus diminutivos) puede dirigirse no contra el objeto del odio en persona, sino contra un ser que este ama. Por último, este asesinato podrá ser múltiple y agravado por las circunstancias previstas por la legislación.

Tercer método para variar las situaciones: sustituir a cualquiera de los dos adversarios, cuya lucha constituye nuestro drama, por una pluralidad de personajes animados por un único deseo, pero que cada miembro reflejará bajo una luz diferente.

No hay tampoco (ya lo he dejado ver) ninguna situación que no sea susceptible de ser combinada con no importa cuál de sus vecinas, ¿qué digo?, con dos, tres cuatro, cinco, seis de ellas, ¡incluso más! Ahora bien, estas combinaciones se harán de la siguiente forma:

primer caso: las situaciones se desarrollan sucesiva y lógicamente la una a la otra;

segundo caso: estas se disponen en un dilema, en medio del cual tropieza el consternado héroe;

tercer caso: cada una pertenece a un rol o grupo especial;

en el *cuatro, quinto, sexto caso*, etc. estas son representadas según dos o según los tres casos enunciados más arriba, al mismo tiempo: es decir que, en primer lugar, supongo, una situación va a englobar a los personajes; juntos, ellos se escapan; pero la mayoría cae en alguna posición no menos crítica e incluso con solo dos opciones igualmente dolorosas; después de las enloquecidas carreras entre Caribdis y Escila, el impulso con que él escapa lo precipita y, con él, al resto de los actores hacia una situación suprema que resulta de las precedentes y que, ya desprendida, los lleva a ¡una coronación final!... Bien entendido, esto no es más que una combinación entre mil; pero que no puedo ni quiero exponer ahora el sistema completo que estudia las treinta y seis situaciones y por medio del cual las multiplico sin fin: este es el tema de un trabajo a publicar separadamente, sobre las leyes de la **Invención literaria**.

A su vez, la **Composición** —que consiste en ordenar estas situaciones una vez precisadas y, al mismo tiempo, los episodios y las figuras puestas en escena— se deducirá, de manera seria y un poco nueva, de la misma teoría de las «treinta y seis».

Considerando, en efecto, que **toda situación dramática nace de un conflicto entre dos direcciones principales de esfuerzos** (de ahí, simultáneamente, nuestro **terror** ante la victoriosa y nuestra **piedad** por la vencida), tendremos que elegir, cuando se levanta el telón, entre dos comienzos: hemos de decidir cuál de los adversarios preexiste, lo que infaliblemente conduce al segundo a convertirse en la causa (inocente o responsable) del drama, puesto que su aparición será la señal de lucha. El primero que se ofrece a nuestra observación es el **protagonista** que se encontraba ya en la tragedia lírica, descriptiva y analítica de Tespis. El segundo, el obstáculo inesperado o encontrado, es el **antagonista**, ese principio de la acción que debemos al genio objetivo y homérico de Esquilo.

Nota: Al menos, así es como yo me explico el famoso pasaje de *La Poética* que atribuye a Esquilo la introducción de un **segundo** personaje y a Sófocles la de un **tercero**, cuando en realidad en Esquilo e incluso en sus predecesores un número mucho más grande de actores se muestran apiñados. Evidentemente, Aristóteles toma como si fueran un solo personaje los

roles que, sin importar lo numerosos que sean, siguen una dirección paralela de esfuerzos. Y para él, la introducción de un segundo personaje significa la representación, igualmente interesante, de dos individuos o grupos **adversos**: así, en *El desastre*, donde Zola dibujó un ejército, un país, nuestro filósofo no habría reconocido más que un solo personaje y habría buscado en vano un esbozo del segundo, pálido como el que aparece en la acción, a través del fantasma, todavía arcaico, de *Los Persas*.

Impondremos, pues, a la obra entera dos colores muy opuestos según hayamos atribuido, al comienzo, a una u otra de las partes, el poder más grande, las posibilidades más serias de victoria.

Aristóteles ya no es enseñó a distinguir entre la tragedia **simple** (donde la superioridad permanece en el mismo lado hasta el final, donde por consiguiente no hay giros de **peripecias**, de sorpresa) y la tragedia **de enredo** (tragedia de sorpresa, de peripecia), donde esta superioridad pasa de un campo a otro. Los dramaturgos, luego, han refinado esta última: en sus obras cuya acción es **poco complicada**, doblan la peripecia, lo que, en el instante que antecede a la partida del espectador, hace regresar ingeniosamente a las dos fuerzas al estado exacto en que se encontraban cuando este entró a la sala. En sus dramas de **acción complicada**, triplican, cuadruplican, quintuplican la peripecia tanto tiempo como les permitan su imaginativa y la paciencia de un público bonachón.

Las vicisitudes de la lucha, he ahí el primer medio para variar un tema. Sin embargo, esto no puede ir mucho más lejos, pues no podemos, aún con extrema ingenuidad, recibir del drama o de la vida más de mil trecientos treinta y dos sorpresas. ¿1.332? Efectivamente. ¿Qué es una sorpresa —medianamente intensa— sino el paso de un estado de calma a una situación dramática o bien de una situación a otra, o a un nuevo estado de calma? Hecha la multiplicación resulta: 1.332.

Ahora preguntémonos ¿de dónde provienen esas vicisitudes y esos inesperados desplazamientos del equilibrio? Al parecer de cualquier influencia, influencia procedente de un objeto material, de una circunstancia o de un tercer personaje.

Sobre este **tercer actor**, cuya introducción fue un éxito para Sófocles, debía reposar lo que se conoce como intriga. Por sí solo, es lo imprevisto, el ideal codiciado por las dos partes y por el entorno. Fantásticamente, se fracciona y multiplica, por dos, por tres, por diez, por más incluso, hasta llenar el escenario, pero siempre es él, reconocible. Algunos de sus fragmentos se vuelven **impulsores**, algunos **objetos de disputa**, otros **instrumentales** y a veces se colocan del lado del **protagonista** y otras del

antagonista, o bien corriendo aquí y allá provocan esa «caída insistentemente evitada» que llamamos «progreso». Y de este modo, claramente, ellos mostraban sus orígenes: ese **rol-vínculo** (Yocasta en *Los siete contra Tebas*, Sabina en *Horacio*), bajo el cual, el **tercer actor** germinaba en la tragedia de Esquilo pero sin llegar a tomar una parte positiva en la acción. Se comprenderá que la introducción de estas figuras en segundo plano (reforzadas por las de fondo: anunciadores —cuya importancia va desde Tiresias hasta el mensajero de Edipo rey, del profeta al cartero—, coros, confidentes, muchedumbres, burlones, comparsas y hasta figurantes) modifica con una fuerza singular el efecto del conjunto. Sobre todo si se piensa en esto: cada uno de ellos, por separado, tiene sus motivos para actuar (y lo hará) según el entorno que lo rodea y según alguna situación dramática subordinada a la principal. Los sobresaltos de la acción general le afectan de un modo especial y las consecuencias de cada peripecia, de cada esfuerzo, de cada acción y del desenlace contribuyen a la impresión definitiva sobre el espectador. El **tercer actor** es, en particular, un objeto en disputa, por lo que se debería tener en cuenta su primer y su último poseedor, las diversas relaciones que sucesivamente tiene con ellos y sus preferencias. Si se lo presenta como **impulsor**, entonces se debería considerar (además de sus grados de consciencia o inconsciencia, de honestidad o farsa y de voluntad propia) la perseverancia que este aporta a su empeño; si fuera inconsciente, el descubrimiento que él podría hacer de su propia inconsciencia; si fuera un impostor, los descubrimientos que otros harán sobre su simulación (*otros*, podría ser un solo personaje, o varios, o el mismo espectador). Estas observaciones se aplican también al rol **instrumental**. Y para el **rol-vínculo** no solo se aplican estas observaciones, sino además aquellas que tienen que ver con el **objeto**.

Ya he mencionado que esto último y la triple hipóstasis del **tercer actor** pueden reproducirse en numerosos ejemplares dentro de una misma obra. Por otro lado, dos o tres o los cuatro pueden fundirse en una sola figura: vínculo-instrumental, objeto-impulsor, vínculo-objeto-instrumental, etc., combinaciones que se presentan (como anteriormente las combinaciones de situaciones) en órdenes variables: a veces, el héroe, que reúne en él estos diversos roles, los representa **simultáneamente a todos** frente a un individuo o grupo, o bien, **representa uno o varios** de estos roles frente a un individuo o grupo y **otro** rol, o mezcla de estos roles, frente a algún otro individuo o grupo. Otras veces, estos roles serán **sucesivamente**

representados frente al mismo individuo o grupo, o varios. Mientras que en otras, el héroe representará estos roles simultáneamente aquí y sucesivamente allá.

Pero no puedo, ni quiero, detallar en estas páginas la segunda parte del **arte de combinar**, lo que en Francia llamamos —con un término tan débil, según señaló Goethe— la «composición». El día en que la exponga, tendré el cuidado de aclarar mediante ejemplos progresivos, tanto históricos (con esto quiero significar: tomados de todas las grandes fuentes existentes, teatro, epopeya, novela, historia, causas célebres) como técnicos, es decir, producidos, preparados adrede para los ojos y colaboración del lector. Esto, que yo solamente quería hacer presentir, es: primero, que un único trabajo crea, a la vez, los episodios o acciones de los personajes y los personajes en sí, pues estos no **son** en el escenario más que lo que **hacen**; luego, de qué manera saldrán la **invención** y la **composición**, estos dos modos del arte de combinar (¡y no de imaginar! palabra vana…), en nuestros futuros trabajos, de la teoría de las treinta y seis situaciones.

Así, desde la primera edición de este pequeño libro, he querido ofrecer (sin ironía alguna, muy seriamente) tanto a los autores dramáticos, como a los señores directores de teatro, **diez mil** argumentos, totalmente diferentes a aquellos que fueron puestos ante las candilejas, más o menos veces, en los últimos cincuenta años.

«Estos argumentos serán, por supuesto, de un carácter absolutamente actual. Me comprometo a entregar **mil** en ocho días. Una cantidad sencilla no exigirá más que veinticuatro horas. Se puede hacer precio por solo una docena. Escribir a la dirección: Pasaje del Elíseo de las Bellas Artes, 19, de 5 a 9 de la mañana. Los temas serán detallados acto por acto y, si es preciso, escena por escena».

…Pero ya oigo que me acusan, con violencia, de querer «destruir la imaginación». ¡Fantaseador! ¡Enemigo de las maravillas! ¡Destructor de prodigios! Estos hercúleos títulos no me cubrirán de ningún rubor.

Una singular historia, verdaderamente, esta de la **imaginación**… En los tiempos clásicos, sin duda, nadie se atrevió a hacerla prevalecer. ¡Al contrario!, apenas avanzada, toda novedad terminaba por apoyarse rápida y tímidamente en alguna antigua autoridad. De 1830 data la llegada al trono literario de esta «facultad» charlatanesca y, al parecer, por siempre inhibida al análisis. Las consecuencias del nuevo régimen no tardaron en mostrarse y se dejaron ver en su decadencia final entre los últimos sucesores del

romanticismo novelesco: crimen misterioso, después, error judicial cometido por el eterno juez de instrucción con el perfil de «afilada hoja de cuchillo», seguido por el inevitable amor entre los hijos del asesino y de la víctima; en un cuartito, una delicada y pura obrera; pasando por allí, un joven ingeniero; el bandido, criminal pero tierno; dos «finos sabuesos» de la policía; el episodio del niño robado, con sangre, etc. y para cerrar, el suicidio impuesto al pillo, sin olvidar, por último, para aliviar a los corazones sensibles, al menos un matrimonio doble por amor… He ahí lo que, año tras año, trae la **imaginación**. Por lo demás, de todo el romanticismo dramático (que corresponde tan bien a la escuela de Carrache en pintura), solo Hugo creó (¿gracias a qué? A un PROCEDIMIENTO técnico, pacientemente aplicado hasta en los menores detalles) la antítesis entre ser y parecer.

Por un instante, la leyenda de la **imaginación** fue enérgicamente criticada por el positivismo. Este protestó que esa supuesta facultad creadora no era más que el caleidoscopio de nuestros recuerdos agitados al azar. Pero no insistió lo bastante sobre el resultado banal y monótono de esas agitaciones (sobre todo en nuestros recuerdos menos interesantes y menos personales, que se encuentran repetidos dentro de nuestro cerebro, miles de veces y que regresan sin piedad en todas las combinaciones posibles desprovistas de método).

Se debería proclamarlo a viva voz: esos recuerdos, que son las incontables lecturas de los productos de imitación de nuestro pasado neo-clásico y romántico, envuelven y ahogan a la observación de la naturaleza, que como elemento de renovación marcó la iniciativa de los naturalistas. Incluso estos vieron a menudo a la realidad a través de sus recuerdos **librescos**; confiaron demasiado en que lo innato del temperamento artístico, vigoroso, solo y purificado de convenciones, se interpusiera por un simple esfuerzo de «voluntad» entre la naturaleza y la obra a engendrar. Es así como la **bestia humana** nos ha repetido el error judicial, bajo su forma más frecuente en las letras que en los hechos; es así que el punto de partida de *La Obra* no fue otra cosa que lo opuesto a la «tesis» de Goncourt y Daudet; es así que las reminiscencias de Madame Bovary hacen desviar, hacia ella, estudios de casos análogos pero que deberían ser diferentes; y es así como ha surgido, desde la segunda generación naturalista, una nueva escuela de imitación y tradiciones.

Y todas las viejas marionetas de goma han reaparecido, henchidas de las exageraciones filosóficas y poéticas, pero demasiado a menudo vacías, tanto de simbolismo como de naturalismo y ¡humanismo!

Mientras que, en cambio, por medio del **arte de combinar** —que contiene el **total** «de las posibilidades», su enciclopedia y su tabla de multiplicación, y conforma una especie de «tratado de las proporciones del **acontecimiento**»— la verdad podrá ser observada con una mirada triunfante, vencedora de todos los fantasmas de la trivialidad (encerrados en sus respectivos lugares dentro de esta nomenclatura), una mirada libre, ¡una mirada helénica!

Por lo tanto, para cada escritor, la observación, la creación serán un punto de partida exterior al mundo del papel, un punto de partida que le será personal, original, lo que no significa que sea inverosímil, al contrario, pues muchas de las situaciones inverosímiles de la actualidad surgieron de manos de gente que, sin saber como crear nuevas, las desfiguraban complicándose al enredarse en sus propios ovillos.

Y sobre todo, la invención de una fábula insólita (lenguaje idealista) o el descubrimiento de un rincón virgen (lenguaje naturalista) será tan fácil que hasta llegará a perder valor. No se ignora la importancia que, en el perfeccionamiento del arte griego, tuvo el hecho de estar circunscrito a un pequeño número de leyendas (Edipo, Agamenón, Fedra, etc.) y que cada poeta debía repetir sin poder evitar ser comparado, paso a paso, con cada uno de sus antecesores, de modo que hasta el menos crítico de los espectadores, podía apreciar la parte de personalidad o gusto puesto en la nueva obra. El inconveniente de esta tradición es que hacía más difícil la originalidad. Mediante el estudio de las treinta y seis situaciones y de sus consecuencias, se obtendrá la misma ventaja pero sin los inconvenientes señalados. Y solo, a partir de ahora, tendrá sentido la **proporción**.

¡Me explico! Por proporción, no entiendo una simple colección de calculadas fórmulas que evocan en los letrados sus recuerdos más queridos, sino la disposición en pleno campo de batalla, a los pies del escritor, del infinito ejército de todas las combinaciones posibles, ordenadas según sus probabilidades y abarcando tanto los intentos realizados como los que no. Entonces, para manifestar la verdad o la sensación que hasta ahora solo él percibía, el autor no tendrá más que inclinarse y, sin abandonarse a un infructuoso y azaroso vagabundeo, echará un vistazo a este campo poético y elegirá aquellos temas y detalles apropiados para sus propósitos. Ahora

bien, este método, o si se quiere, esta libertad y este poder se tendrá no solamente en la elección, la limitación y la fecundación de un tema sino también en la observación y en la meditación.

Y no correrá tanto riesgo, de falsear con ideas preconcebidas la visión de lo real, como el que corre el pintor, por ejemplo, cuando aplica las leyes, generalmente controladas por una experimentación cotidiana. ¡Las sublimes leyes de la perspectiva!

La proporción (alcanzable en la calma otorgada por la posesión completa del **arte de combinar** y que recupera el lugar supremo usurpado hace tiempo por el simplón «buen gusto» y por la charlatanesca y pobre «imaginación») hará posible reconocer esta «cosa» un poco olvidada por el arte moderno: lo «bello». Esto no es, a mi entender, una pretendida selección de elementos de la naturaleza (el *Discóbolo*, Aristófanes, etc. derrumban esta posibilidad); preferiría decir que es la pintura hábil (**directa**, sin titubeos, sin nada superfluo, ocioso ni secundario) de la observación de la naturaleza.

Pero es todavía más. Porque las dos definiciones, la ecléctica y la naturalista, no toman en cuenta más que una restringida fracción de las artes y uno solo de sus aspectos: ese pequeño número al que la **imitación** está abierta (la pintura, la literatura y, en menor rigor, la escultura). En efecto, qué significan las dos definiciones (que reposan sobre la reproducción de la realidad, una para exaltarla y la otra para complicarla) cuando se las compara con: la música, la poesía didáctica de un Hesíodo, los encantamientos de Mallarmé y los védicos, la **verdadera** estatuaria (simplificada y significativa, a grandes golpes de cincel, como la del siglo XIII y la de Fidias), la «belleza» de una demostración geométrica (la antigua Urania), la elocuencia del razonamiento y, por último, la arquitectura, este arte que renace a esta hora, desde el silencio y el olvido, este arte que viene periódicamente a reunir y, como un arca, a salvar a las otras, este arte que, una vez más, nos elevará por sobre las necedades prematuramente seniles de los diletantes y sectarios.

A semejante altura, en efecto, se dispone de un principio más grande que el naturalismo con su método experimental y que los idealismos que le dan batalla: la **lógica**.

En ella se basa mi trabajo. Por otra parte, en este, se puede ver una consecuencia de la observación naturalista. ¿No es, acaso, la misma obra (transportada desde un «pedazo de la naturaleza» al «temperamento») el

experimento «preparado» sobre el terreno de las deducciones, tal como se usa en astronomía? ¿No es, de alguna manera, la limpieza del cristal, el tallado previo de la lentilla por donde verá el público…?

Por medio de esta lógica, Viollet-le-Duc nos ha hecho apreciar las maravillas de nuestro gran siglo, el siglo XIII, sustituyendo, por citar algo, la cándida admiración de 1830 ante la estatua de un santo «tan pintorescamente» posada sobre la punta de una ojiva [arco ojival], por una explicación detallada del buen constructor: a saber, que una piedra del peso y dimensiones exactos de este santo, allí, era indispensable para impedir que la ojiva reventase por la doble presión lateral. De ahí la satisfacción **instintiva** para nuestros ojos.

Es una gran desgracia que la comprensión de esa magnífica época (en la que San Luis dirigía la múltiple vida comunal, y cuyo único igual fue el siglo donde, desde la metrópolis ateniense, Pericles dirigía un movimiento similar), comprensión que nos sería tan útil, haya sido horriblemente comprometida en el carnaval romántico. El libro de *Nuestra Señora de París*, admirable por lo demás en su momento, pero donde la gente creía tener un retrato de la Edad Media (¡nombre absurdo!, entre paréntesis), la representa, por una rara elección, **muerta** desde hace mucho tiempo, —después de la guerra de los cien años que nos debilitó hasta el punto de tumbarnos y dejarnos pasivos y sin defensa, bajo el dominio del arte nacional florentino, llamado renacimiento, después de diversas influencias antiguas y extranjeras ¡que duraron cuatro siglos!

Y, hasta el momento mismo en que escribo esto, no ha sido más que una pena leer cualquier tipo de literatura sobre el tema del incomparable pasado. Pero anteayer, un Renan hablaba del arte ojival como de un esfuerzo ¡que había sido impotente! (*Recuerdos de la infancia y juventud*) o que había producido obras ¡poco perdurables! (*Oración sobre la Acrópolis*). En su *En route*, el muy católico Huysmans hacía la ensalada más estupefaciente, con las bóvedas romanas, la pintura de los **primitivos**, el llano canto gregoriano, ensalada cuya receta infalible es «la fe», bien entendida, y que se llama «Edad Media», naturalmente. Esa época; que no abarca más que diez siglos de la humanidad, más el tercio de su auténtica historia; tres periodos muy enemigos entre sí, de pueblos muy opuestos, equivalente a un matrimonio entre Alcibíades y Santa Genoveva…

La Edad Media, o para hablar con propiedad, los siglos XII, XIII y XIV no fueron de ningún modo fantasiosos o caprichosos; lo que solo suele

suceder con algunas generaciones, como bajo el reinado de Luis Felipe. Tampoco fueron místicos, en el sentido actual de la palabra, que toma por el monumento a la niebla que lo envuelve. Su arquitectura fue edificada piedra por piedra, plano a plano, con las razones más prácticas. En su escultura, jamás hubo ingenuidad —en todo caso, somos nosotros los ingenuos cuando pensamos así. Esta es mucho más realista que la nuestra y si, para persistir en la opinión contraria, se recuperan las extrañas formas de las gárgolas (nacidas de un simbolismo hermano de los de Egipto y Grecia), diremos que estas representan las analogías, profundas e ingeniosas, recordadas más tarde por Cornelio Agrippa, y de donde salieron nuestras clasificaciones naturales. Lo que algún día podría volver.

En aquellos tiempos, se elevaba el Tomismo, recuperado últimamente para combatir el positivismo, y que consiguió una afortunada armonía entre el aristotelismo y la fe, entre la ciencia y la indispensable teología. Recordemos que, en aquel momento, la razón era adorada por encima de todo, dentro del silogismo, y el «misticismo» se deducía más pacientemente que nuestra metafísicas. Entonces nacerían las ciencias naturales y, en la mente de los poetas, se establecerían todas las leyes de las que vive nuestra poesía; esos ritmos que todavía vemos a través de Ronsard, esa **rima** que hemos dado a Europa al mismo tiempo que, ¡oh, pequeña ciudad de Saint Denis!, tu bóveda de nervaduras, ¡oh, soberana oriflama, barco piloto de Francia! Todo esto nacía y crecía bajo la sonrisa grave y dulce de la misma sabiduría que, en los mares jónicos, se llamó Atenea.

Hacia un nuevo aspecto de la misma lógica zarpa ya nuestra época, puesto que ahora, habiendo bebido de la antigüedad (con cuyas fuerzas reinamos en Europa por segunda vez en el siglo XVII) y habiendo bebido de la influencia germana (la última de las grandes influencias extranjeras), estamos volviendo a la realidad y al futuro. Así, cuando cada ciudad griega hubo absorbido los cultos locales vecinos (sus «influencias extranjeras») y los cultos de Oriente (la antigüedad de ese entonces), quedó conformada la más bella de las mitologías. Me parece que todas las tendencias literarias convergen, por lo menos, hacia un arte puramente lógico —puramente técnico—, hacia creaciones infinitamente variadas.

Hacia allí partieron Flaubert y Zola, esos ávidos precursores, no tanto por sus escritos sino por el conjunto; e Ibsen y Strindberg, y todos los escritores voluntariamente olvidados, como les sucedía a los Helenos con las letras bárbaras. Hacia allí va Maeterlinck, que redujo la acción al

desarrollo de una idea única; y Verlaine, liberando al ritmo verdadero (que se impone a sí mismo sus leyes) de reglas convencionales y supersticiosamente reverenciadas; Verlaine, haciendo cantar a plena voz los grandes órganos del **verso**, renovado con la precisión auditiva de esos trovadores creadores de cadencias anteriores. Hacia allí tendió también Mallarmé, príncipe de la elipsis, cuando aireó la sintaxis, expulsando la vaguedad de nuestras pequeñas palabras parásitas y nuestras harapientas fórmulas, imitadas de las antiguas decadencias y, como se ha dicho, recuperadas de los «tratados de fraseología» para la preparación de licenciatura; y cuando forjó y curvó la hipérbole de un habla nuevo, proporcional al peso de las ideas que este debía llevar. A ir en esa dirección nos llamaba Moréas, a esa fuente de la literatura, pero sin desprenderse, por desgracia, del italianismo de nuestro así llamado renacimiento y sin lanzarse con la suficiente fuerza al pasado. Y ante esto último, flotan hasta los más recientes místicos, inseguros, entre sus brumas violetas, entre esas dos playas arenosas (el fin del mundo romano, por un lado; la interrupción de nuestra cultura medieval, por otro; distantes diez siglos entre sí).

Sí, me parece que todos aquellos, y otros autores no menos gloriosos, toda una nueva generación surgida después, futuristas, «loups», cubistas, persiguen el mismo objetivo: la abolición definitiva de toda autoridad absoluta (después de la destrucción de las formas latinas convencionales, consumada en 1830 pero en provecho de las pasajeras preponderancias sajonas), incluso la autoridad de la **naturaleza** y de sus actuales intérpretes: nuestras ciencias. Y luego, la construcción, por encima de esas ruinas, de la simple lógica. La construcción de un arte ÚNICAMENTE TÉCNICO y capaz, por ese hecho, de revelar un sistema armónico desconocido, de un arte —artístico, en una palabra.

…En la literatura, en la dramática que nos ocupa particularmente, el examen de las **proporciones** (que ya anuncié más arriba y que sueño como el arquitecto Vignola, no solamente de tal teatro sino de todos ellos comparados entre sí) nos hará ver las diversas «formas generales» de presentar una **situación** cualquiera: cada una de estas «formas generales» contienen una especie de canon **aplicable** a toda situación indiferentemente y constituirán para nosotros un «orden» análogo a los órdenes de arquitectura, y que, asimismo, tomará su lugar junto a otros órdenes dentro un «sistema» teatral. Pero los sistemas, a su vez, serán comparados con rubricas más generales, cuyos resultados nos darán temas para la reflexión.

Dentro de lo que podríamos llamar la **magia**, se reúnen, curiosamente, por ejemplo, sistemas bien alejados en su origen, como los dramas de la India, ciertas «comedias» de Shakespeare *(Sueño de una noche de verano, La tempestad)*, el género fabulesco de Gozzi, *Fausto*; el **misterio** que reúne las obras de Persia, *Job*, Tespis y los preesquilianos, *Prometeo*, el teatro de Ezequiel el Trágico, de San Gregorio de Nazianze, de Hroswitha, las *obras* y *milagros* de nuestro siglo XIII, los *autos*; por aquí, la tragedia griega y sus imitaciones de psicología; por allá, el drama inglés, alemán y francés de 1830; aún más cerca, la pieza que desde lo profundo de China, a través de Lope y Calderón, Diderot y Goethe, llegó hasta nuestro teatro de hoy en día…

Recuérdese, cuando catalogamos la producción dramática en las treinta y seis situaciones, cómo iban surgiendo los temas imprevistos, ante el avance de nuestra asidua búsqueda, y que por cada caso excepcional que encontrábamos en una de ellas, surgían otros casos simétricos en las otras treinta y cinco. Del mismo modo, cuando hayamos analizado esos órdenes, sistemas y grupos de sistemas, cuando hayamos medido con precisión sus semejanzas y sus diferencias, y cuando los hayamos clasificado en distribuciones múltiples (donde, uno por uno, según los temas, los hayamos acercado o alejado), observaremos necesariamente que numerosas combinaciones fueron olvidadas… De entre estas, se elegirá el arte nuevo.

Ojalá pudiera yo haber puesto la primera, la más oscura piedra fundamental de su gigantesca ciudadela. Allí, donde vendimian las almas de los poetas, se alzará la musa ante el auditorio de los viejos aedos, de nuevo reunido; se elevará ante aquellos pueblos que antes se apretujaban alrededor de Herodoto y de Píndaro y que después se dispersó en polvorientas bibliotecas o en la ignorancia primitiva. Ella proclamará esta nueva lengua —la dramática—, demasiado elevada para que un solo individuo, aislado, la comprenda, aunque fuera el más grande de todos; un lenguaje en verdad inmenso, no de palabras, sino de emociones, semejante al que se habla en los ejércitos. Y que no se dirige más que a ti, ¡oh, Baco!, abstracto pero único eterno, único dispensador de gloria, alma de las multitudes, delirio del mundo.

Sin duda, esto no sucederá en uno de nuestros saloncitos y minúsculas reducciones en cartón-piedra de medio circo romano, atravesado por un telón púrpura, sino sobre una especie de montaña, plena de aire y de luz, elevada gracias a la experiencia constructiva de la Edad Media y a nuestra

conquista del hierro (ofrecida a la nación por aquellos que conservaron la vanidad de ser ricos), y donde se arremolinarían juntas nuestras cuarenta y cinco compañías de representaciones; una cosa mejor que esa sala de Chicago, donde no obstante se reunían diez mil personas, mejor que el teatro de Dionisos, que acogía a treinta mil, mejor aún que aquel de Éfeso donde se sentaban alegres ciento cincuenta mil espectadores, una inmensa abertura por donde la tierra abraza al cielo y que florecerá ¡como un volcán!

ÍNDICE ALFABÉTICO

De obras, novelas, etc., clasificadas en **situaciones**.

Alcestes, de Boissy	21ra	A 1
Alcestes, de Buchanan	21ra	A 1
Alcestes, de Coypel	21ra	A 1
Alcestes, de Dorat	21ra	A 1
Alcestes, de Eurípides	21ra	A 1
Alcestes, de Gluck	21ra	A 1
Alcestes, de Hardy	21ra	A 1
Alcestes, de Lagrange-Chancel	21ra	A 1
Alcestes, de Lucas	21ra	A 1
Alcestes, de Quinault	21ra	A 1
Alcestes, de Racine	21ra	A 1
Alcestes, de Sainte-Foix	21ra	A 1
Alcestes, de Sófocles	21ra	A 1
Alcestes, de Vauzelles (de)	21ra	A 1
Alcmena, de Esquilo	18va	D 2
Alcmeón, de Eurípides	25ta	B 4
Alcmeón, de Sófocles	25ta	B 4
Alegría de vivir (La), de Zola	21ra	A 2
Alegría de vivir (La), de Zola	24ta	B 7
Alejandro en la India, de Metastasio	5ta	C
Alejandro Magno, de Racine	5ta	C
Alejandro, de Eurípides	19na	C 1
Alejandro, de Sófocles	19na	C 1
Almanzor, de Heine	29na	A 4
Alope, de Eurípides	1ra	B 2
Alzira, de Voltaire	24ta	A 3
Amar después de la muerte, de Calderón	3ra	A 6
Amar sin saber a quién, de Lope de Vega	14ta	D
Amar sin saber a quién, de Lope de Vega	33ra	B 1
Amazonas (Las), de Mazel	29na	A 4
Amelia, de Voltaire	14ta	A 2
Amhra, de Grangeneuve	3ra	A 6
Amigo Fritz (El), de Chatrian	28va	A 2
Amigo Fritz (El), de Erckmann	28va	A 2

B

Bandidos (Los), de Schiller	5ta	A
Bandidos (Los), de Schiller	33ra	C 3
Banque de l'Univers (La), de Grenet-Dancourt	17ma	A 2
Barba Azul, de Perrault	2da	A
Barlaam y Josafat, de Milagros	10ma	D 3
Barricada (La), de Bourget	24ta	A 7
Basares (Los), de Esquilo	31ra	A 1
Bayaceto, de Racine	24ta	B 4
Beethoven, de Fauchois	7ma	D
Belerofonte, de Eurípides	31ra	B 3
Bella de los cabellos de oro (La), de Arnould	17ma	C 3
Benvenuto, de Diaz	24ta	B 7
Bercail (Le), de Bernstein	25ta	C 4
Berenice, de Poe	34ta	B
Berenice, de Racine	20ma	B 3
Berthe-au-grand-pied, de Milagros	35ta	
Berthequine, de Milagros	35ta	
Bestia humana (La), de Zola	16ta	A 2
Bête Féroce (La), de Mary (J.)	30ma	C 1
Bête Féroce (La), de Rochard	30ma	C 1
Bleus de l'amour (Les), de Coolus	28va	C 2
Bodas corintias (Las), de France	29na	A 4
Bohémos, de Zamacoïs	24ta	A 9
Boislaurier, de Richard	2da	A
Boislaurier, de Richard	14ta	A 1
Boscotte (La), de Maldagne (Mme.)	33ra	D 3
Bouchers (Les), de Icres	3ra	A 8
Británico, de Racine	14ta	A 1
Bruja (La), de Sardou	24ta	B 1
Bruto II, de Alfieri	30ma	A 2
Bruto, de Voltaire	27ma	D 1
Bucheronne (La), de Edmond (C.)	24ta	A 8
Buen rey Dagoberto (El), de Rivoire	18va	D 2
Burgraves (Los), de Hugo	19na	F 1

C

Charbonniere (La), de Cremieux	21ra	D 1
Chevalier Jean (Le), de Joncieres (de)	32da	C 2
Cid (El), de Corneille (P.)	29na	B 1
Ciegos (Los), de Maeterlinck	7ma	D
Cielo y tierra, de Byron	24ta	A 1
Cimbelino, de Shakespeare	32da	B 2
Cinna, de Corneille (P.)	8va	A 1
Cinq doigts de Birouk (Les), de Decourcelle	30ma	C 1
Circuito (El), de Croisset	24ta	C
Circuito (El), de Feydeau	24ta	C
Ciro, de Metastasio	13ra	C
Ciro, de Metastasio	19na	B 3
Cisma de Inglaterra (La), de Calderón	15ta	B
Ciudad muerta (La), de Annunzio (D')	26ta	C 2
Claustro (El), de Verhaeren	34ta	A 2
Clavijo, de Goethe	3ra	A 8
Cleopatra, de Sardou	22da	A 4
Clitandre, de Corneille	33ra	D 1
Coche número 13 (El), de Dornay	33ra	B 2
Cocodrilo (El), de Sardou	27ma	B 5
Coéforas (Las), de Esquilo	4ta	A 1
Coeur a Coeur, de Coolus	25ta	C 6
Collar (El), de Harshadeva (Sri)	24ta	D 3
Colomba, de Mérimée	3ra	A 1
Colquidenses (Las), de Sófocles	25ta	A 1
Comedia de las equivocaciones (La), de Shakespeare	32da	A 1
Compañero de viaje (El), de Andersen	11ra	B 2
Compère le Renard, de Polti	5ta	A
Comtesse Frédégonde (La), de Amigues	25ta	B 7
Con el amor no se juega, de Musset	17ma	C 2
Conde de Carmagnola (El), de Manzoni	5ta	C
Conde de Carmagnola (El), de Manzoni	6ta	C 1
Conde de Essex (El), de Corneille (T.)	24ta	B 2
Conde de Montecristo (El), de Dumas (padre)	3ra	B 4

D

Deformado transformado (El), de Byron	9na	D 3
Dégringolade (La), de Desnard	33ra	D 6
Demetrio, de Metastasio	24ta	A 5
Demofonte, de Metastasio	19na	A 1
Démon du Foyer (Le), de Sand	14ta	A 4
Demonio blanco (El), de Webster	15ta	A 1
Denise, de Dumas (hijo)	27ma	B 3
Depute Leveau (Le), de Lemaître	25ta	B 3
Desastre (El), de Zola	6ta	A 1
Despertar (El), de Hervieu	21ra	C 2
Después de mí, de Bernstein	25ta	D 1
Dette (La), de Trarieux	14ta	B 1
Devant l'ennemi, de Charton	24ta	A 8
Devoción de la cruz (La), de Calderón	5ta	A
Dhurtta Narttaka, de Hindú	22da	A 1
Dhurtta Samagama, de Hindú	24ta	A 9
Diana de Lys, de Dumas (hijo)	25ta	C 3
Diana, de Augier	21ra	C 1
Diana, de Augier	33ra	A 2
Diana, de Paladilhe	33ra	D 3
Dicha y desdicha del nombre, de Calderón	29na	B 6
Dictis, de Eurípides	2da	B 2
Dido, de Metastasio	20ma	B 3
Dieu eu pas Dieu, de Beaubourg	29na	A 3
Dinero (El), de Zola	6ta	B
Dinero (El), de Zola	17ma	A 2
Discípulo (El), de Bourget	3ra	A 8
Divorce de Sarah Moore (Le), de Paton	21ra	A 2
Divorce de Sarah Moore (Le), de Dumas (hijo)	21ra	A 2
Divorce de Sarah Moore (Le), de Rozier	21ra	A 2
Doctor Pascal (El), de Zola	26ta	B 2
Don Carlos, de Schiller	14ta	B 3
Don Carlos, de Schiller	26ta	B 2
Don García, de Alfieri	33ra	C 3

E

Edipo, de Corneille (P.)	18va	A 1
Edipo, de Diógenes	18va	A 1
Edipo, de Ducis	18va	A 1
Edipo, de Esquilo	18va	A 1
Edipo, de Jenocles	18va	A 1
Edipo, de Lamothe	18va	A 1
Edipo, de Melitus	18va	A 1
Edipo, de Nicomaque	18va	A 1
Edipo, de Prévost (Jean)	18va	A 1
Edipo, de Sainte-Marthe	18va	A 1
Edipo, de Séneca	18va	A 1
Edipo, de Teodectes	18va	A 1
Edipo, de Voltaire	18va	A 1
Edith, de Bois (G.)	5ta	C
Edonios (Los), de Esquilo	31ra	A 1
Egeo, de Eurípides	19na	B 2
Egeo, de Sófocles	2da	B 1
Egmont, de Goethe	5ta	C
Egmont, de Goethe	8va	B 1
Ejército en la ciudad (El), de Romains	8va	B 2
Electra, de Attilius	4ta	A 1
Electra, de Chénier (M. J.)	4ta	A 1
Electra, de Cicerón (Q.)	4ta	A 1
Electra, de Crébillon	4ta	A 1
Electra, de Eurípides	4ta	A 1
Electra, de Guillard	4ta	A 1
Electra, de Longepierre	4ta	A 1
Electra, de Pradon	4ta	A 1
Electra, de Rochefort	4ta	A 1
Electra, de Sófocles	4ta	A 1
Elena, de Eurípides	10ma	C 1
Eleusinos (Los), de Esquilo	1ra	A 2
Emigrante (El), de Bourget	28va	A 1
Emilia Galotti, de Lessing	24ta	C

En Détresse, de Fèvre	7ma	C 2
En grève, de Hirsch	24ta	A 7
Encantamiento (El), de Bataille	14ta	A 4
Eneo, de Sófocles	2da	B 2
Enigma (El), de Hervieu	25ta	D 1
Enómao, de Eurípides	9na	D 2
Enómao, de Sófocles	9na	D 2
Enrique IV, de Shakespeare	30ma	B
Enrique V, de Shakespeare	9na	B 1
Enrique V, de Shakespeare	33ra	A 1
Enrique VI, de Shakespeare	6ta	B
Enrique VIII, de Saint-Saëns	25ta	B 5
Enrique VIII, de Shakespeare	25ta	B 5
Eolo, de Eurípides	26ta	C 2
Epígonos (Los), de Esquilo	3ra	A 1
Epígonos (Los), de Sófocles	4ta	A 1
Erecteo, de Eurípides	23ra	A 1
Erífila, de Sófocles	4ta	A 1
Erifila, de Voltaire	4ta	A 1
Erígone y Aletes, de Sófocles	3ra	A 1
Escándalo (El), de Bataille	34ta	B 2
Escarabajo de oro (El), de Poe	11ra	B 1
Escirias (Las), de Eurípides	11ra	C 2
Escirias (Las), de Sófocles	11ra	C 2
Escitas (Los), de Voltaire	29na	A 4
Esclarmonde, de Massenet	17ma	B 2
Escultor de máscaras (El), de Cromelynck	26ta	C 1
Esfinge, de Esquilo	11ra	B 1
Esmeralda (La), de Hugo	19na	
Esmeralda (La), de Hugo	24ta	A 11
Espectros, de Ibsen	18va	B 3
Espejos (Los), de Roinard	25ta	D 1
Estela, de Goethe	25ta	B 6
Estenobea, de Eurípides	26ta	B 1

F

Fenicias (Las), de Esquilo	20ma	A 3
Fenicias (Las), de Eurípides	13ra	A 1
Fenicias (Las), de Séneca	13ra	A 1
Fénix, de Eurípides	14ta	B 3
Fermière (La), de Artois (d')	24ta	C
Festín de Pedro (El), de Corneille (T.)	5ta	B
Festín de Pedro (El), de Corneille (T.)	31ra	B 2
Fille à Guillotin (La), de Fleischmann	23ra	A 3
Fille du roi d'Espagne (La), de Milagros	32da	B 2
Filoctetes en Troya, de Sófocles	1ra	B 3
Filoctetes, de Esquilo	12da	A
Filoctetes, de Eurípides	12da	A
Filoctetes, de Sófocles	12da	A
Fils de Jahel (Les), de Armand (Mme)	20ma	B 2
Fineo, de Esquilo	9na	B 2
Fineo, de Sófocles	2da	B 2
Flore de Frileuse, de Bergerat	27ma	B 2
Fórcidas (Las), de Esquilo	9na	B 2
Fortuna de los Rougon (La), de Zola	30ma	C 1
Fósiles (Los), de Curel (de)	14ta	B 1
Foulards-rouges (Les), de Dornay	35ta	
Francillon, de Dumas (hijo)	25ta	B 2
François-les-bas-bleus, de Messager	24ta	B 6
Françoise de Rimini, de Thomas	25ta	C 3
Frère d'armes (Le), de Garaud	21ra	D 1
Frères ennemis (Les), de Racine	13ra	A 2
Frigios (Los), de Esquilo	1ra	B 4
Friquet (Le), de Gyp	24ta	B 6
Friquet (Le), de Willy	24ta	B 6
Frixo, de Eurípides	3ra	B 4
Frixo, de Sófocles	3ra	B 4
Fuenteovejuna, de Lope de Vega	8va	B 2
Fugitiva (La), de Picard	21ra	C 2
Furia (La), de Bois (J.)	22da	A 5

G

Gardienne (La), de Regnier (de)	35ta	
Garra (La), de Bernstein	22da	A 3
Gavroche, de Dornay	33ra	B 2
Gemelos (Los), de Hugo	7ma	A
Gemelos (Los), de Hugo	35ta	
Georgette, de Sardou	27ma	A 1
Gerfaut, de Bernard (C. de)	25ta	C 6
Gerfaut, de Moreau	25ta	C 6
Germinal, de Zola	8va	B 2
Germinie Lacerteux, de Goncourt	22da	C 1
Glatigny, de Mendès	24ta	A 9
Glauco Potnieo, de Esquilo	9na	B 2
Glu (La), de Richepin	22da	A 5
Goetz de Berlichingen, de Goethe	5ta	C
Gran Iza (La), de Bouvier	33ra	B 2
Gran margal (El), de Ohnet	29na	A 2
Gran noche (La), de Kampf	8va	A 1
Grandes esperanzas, de Dickens	21ra	A 2
Grands (Les), de Basset	33ra	A 3
Grands (Les), de Veber	33ra	A 3
Guebros (Los), de Voltaire	19na	A 2
Guerra de los mundos (La), de Wells	6ta	A 2
Guibor, de Milagros	23ra	B 4
Guillermo Tell, de Schiller	3ra	B 6
Guillermo Tell, de Schiller	8va	B 2

H

Hamlet, de Shakespeare	4ta	A 1
Hamlet, de Shakespeare	13ra	C
Hánuman, de Hindú	10ma	C 2
Hécuba, de Eurípides	3ra	A 2
Hedda Gabler, de Ibsen	16ta	A 3

I

J

Jack Tempête, de Elzéar	24ta	A 8
Jacobinos (Los), de Hermant	25ta	C 4
Jacobitas (Los), de Coppée	25ta	D 2
Jacques Bonhomme, de Maujan	8va	B 1
Jacques Damour, de Zola	25ta	C 2

K

L

L'Etau, de Sardou (André)	16ta	D
L'Homme a deux tetes, de Forest	33ra	C 2
L'Homme de proie, de Laporte	10ma	D 2
L'Homme de proie, de Lefèvre	10ma	D 2
L'Impasse, de Fread Amy	15ta	A 1
L'Inflexible, de Parodi	27ma	D 2
L'insociale, de Aurel	36ta	B
L'Ogre, de Marthold	33ra	D 3
L'Oreille fendue, de Népoty	27ma	A 3
Lacedemonias (Las), de Sófocles	9na	C 1
Ladrón (El), de Bernstein	33ra	A 3
Lakmé, de Delibes	29na	A 4
Laocoonte, de Sófocles	5ta	C
Laocoonte, de Sófocles	36ta	A 1
Lástima que sea una puta, de Ford	26ta	C 2
Lawn-tennis, de Mourey	26ta	D 2
Layo, de Esquilo	26ta	D 1
Légende du coeur (La), de Aicard	25ta	D 1
Lélie, de Willy	22da	C 2
Lemnias (Las), de Sófocles	23ra	B 2
Lena, de Berton	27ma	B 4
Lena, de Van Velde (Mme.)	27ma	B 4
Ley del hombre (La), de Hervieu	21ra	C 3
Leyes de Minos (Las), de Voltaire	19na	A 2
Lidia, de Miral	29na	A 4
Linceo, de Abeille	23ra	B 3
Linceo, de Teodectes	23ra	B 3
Lohengrin, de Wagner	2da	A
Lorenzaccio, de Musset	8va	A 1
Louise Leclercq, de Verlaine	17ma	C 2
Lucha por la vida (La), de Daudet	15ta	B
Lucienne, de Gramont (de)	25ta	A 1
Lucrecia Borgia, de Hugo	6ta	C 3
Lucrecia Borgia, de Hugo	19na	B 1

Lucrecia Borgia, de Hugo	19na	D
Lucrecia Borgia, de Hugo	23ra	B 1
Lucrecia Borgia, de Hugo	32da	A 2
Luis Pérez el Gallego, de Calderón	5ta	A
Lutero, de Werner	20ma	A 4
Lys (Les), de Leroux	28va	D 1
Lys (Les), de Wolf	28va	D 1

M

M. Bute, de Biollay	16ta	A 3
Macbeth, de Shakespeare	30ma	C 1
Madame Bovary, de Flaubert	25ta	C 7
Madame Caverlet, de Augier	27ma	A 1
Madame de Maintenon, de Coppée	21ra	B 2
Madame l'Amirale, de Lyon	26ta	B 1
Madame la Mort, de Rachilde	24ta	B 8
Madame Margot, de Clairville	8va	A 2
Madame Margot, de Moreau	8va	A 2
Madeleine, de Zola	34ta	B 1
Mademoiselle de Maupin, de Gautier	18va	
Madhuraniruddha, de Vira	29na	A 4
Madres enemigas (Las), de Mendès	25ta	B 2
Maestro constructor (El), de Ibsen	17ma	A 1
Maestros cantores (Los), de Wagner	24ta	A 9
Mahaviracharita, de Bhavabuti	10ma	C 2
Mahoma, de Voltaire	19na	E
Maître (Le), de Jullien	13ra	B 1
Maître Ambros, de Widor	33ra	B 1
Malati and Madhava, de Bhavabuti	10ma	C 1
Malati and Madhava, de Bhavabuti	24ta	A 3
Malavika y Agnimitra, de Kalidasa	24ta	D 2
Malefilâtre (Les), de Porto-Riche	25ta	C 7
Malheur aux pauvres, de Bouvier	32da	C 3
Maman Colibri, de Bataille	22da	C 1

Manfredo, de Byron	34ta	A 1
Mangeront-ils ?, de Hugo	1ra	A 3
Mangeront-ils ?, de Hugo	24ta	A 3
Maniquí de mimbre (El), de France	25ta	C 4
Manon Lescaut, de Prevost	27ma	B 6
Manon, de Massenet	22da	A 3
Maquignon (Le), de Dumur	3ra	A 1
Maquignon (Le), de Josz	3ra	A 1
María Estuardo, de Alfieri	33ra	A 2
María Estuardo, de Samson	24ta	B 2
María Estuardo, de Schiller	24ta	B 2
María Tudor, de Hugo	19na	
María Tudor, de Hugo	24ta	B 3
Mariage d'Andre (Le), de Lemaire	18va	B 1
Mariage d'Andre (Le), de Rouvre (de)	18va	B 1
Mariana, de Dolce	32da	A 1
Mariana, de Tristan l'Hermite	32da	A 1
Mariana, de Voltaire	32da	A 1
Marido (El), de Arnould	25ta	C 1
Marido (El), de Nus	25ta	C 1
Marino Faliero, de Byron	6ta	C 1
Marion Delorme, de Hugo	19na	
Marion Delorme, de Hugo	27ma	B 4
Marius vaincu, de Mortier	30ma	A 3
Marjolaine (La), de Richepin (hijo)	24ta	A 6
Marqués de Priola (El), de Lavedan	27ma	A 1
Mártires (Los), de Chateaubriand	31ra	A 2
Martirio, de Dennery	21ra	C 1
Massière (La), de Lemaître	14ta	B 1
Maternidad, de Brieux	6ta	D 1
Matrimonio de la señorita Beulemans (El), de Fonson	24ta	A 8
Matrimonio de la señorita Beulemans (El), de Wicheler	24ta	A 8
Matrimonio de Olimpia (El), de Augier	27ma	B 8
Maucroix (Les), de Delpit	14ta	A 1

Medea, de Corneille (P.)	25ta	A 1
Medea, de Eurípides	25ta	A 1
Medea, de Séneca	25ta	A 1
Médico de su honra (El), de Calderón	25ta	D 1
Medida por medida, de Shakespeare	21ra	D 2
Mejor alcalde, el rey (El), de Lope de Vega	3ra	A 3
Melanipa, de Eurípides	23ra	B 1
Meleagro, de Sófocles	4ta	B
Memnón, de Esquilo	9na	B 2
Ménages de Paris (Les), de Raymond	25ta	B 3
Mensaje de Angada (El), de Soubhata	10ma	C 2
Mentiras, de Bourget	27ma	B 7
Mer (La), de Jullien	13ra	D
Mercader de Venecia (El), de Shakespeare	3ra	B 6
Mercader de Venecia (El), de Shakespeare	11ra	B 2
Mère du Pape (La), de Milagros	31ra	B 4
Mère meutrière de son enfant (La), de Milagros	17ma	C 2
Mérope, de Alfieri	19na	B 1
Mérope, de Maffei	19na	B 1
Mérope, de Voltaire	19na	B 1
Mi amigo Teddy, de Bernard	24ta	A 7
Mi amigo Teddy, de Rivoire	24ta	A 7
Minos, de Sófocles	1ra	A 1
Mirmidones (Los), de Esquilo	6ta	A 1
Mirra, de Alfieri	26ta	A 2
Misión de Juana de Arco (La), de Dallière	8va	B 1
Misios (Los), de Esquilo	1ra	B 3
Miss Fanfare, de Ganderax	25ta	B 7
Miss Sara Sampson, de Lessing	25ta	A 1
Misterio de Adán (El), de Misterio	6ta	A 3
Mitrídates, de Racine	14ta	B 1
Mme. l'Amirale, de Mars	26ta	B 1
Molino (El), de Lope de Vega	24ta	A 5
Mon frère, de Mercereau	13ra	A 3

N

O

P

		C 1
Patria, de Paladilhe	25ta	D 2
Pecado del abate Mouret (El), de Zola	22da	A 1
Péché de Marthe (Le), de Rochard	28va	B
Pedro y Juan, de Maupassant	14ta	A 1
Pedro y Teresa, de Prévost (M.)	27ma	A 2
Peleas y Melisenda, de Maeterlinck	14ta	A 3
Peleo, de Eurípides	7ma	C 1
Peleo, de Sófocles	2da	B 1
Peleo, de Sófocles	7ma	C 1
Pèlerin d'amour (Le), de Emile-Michelet	27ma	B 7
Pelíades (Las), de Eurípides	17ma	C 4
Pelíades (Las), de Eurípides	19na	E
Pelias, de Sófocles	17ma	C 4
Pelias, de Sófocles	19na	E
Pelópidas (Los), de Voltaire	13ra	A 2
Penélope, de Esquilo	3ra	B 2
Penteo, de Esquilo	31ra	A 1
Pentesilea, de Esquilo	36ta	C
Pequeña amiga (La), de Brieux	28va	A 2
Pequeña chocolatera (La), de Gavault	28va	A 2
Pequeña millonaria (La), de Dumay	24ta	A 7
Pequeña millonaria (La), de Forest	24ta	A 7
Pequeña parroquia (La), de Daudet	25ta	C 4
Pequeño amigo (El), de Léautaud	26ta	A 1
Pere Chasselas (Le), de Athis	35ta	
Péricles, de Shakespeare	35ta	
Péricles, de Shakespeare	11ra	B 2
Perkin Warbeck, de Ford	30ma	B
Perro del hortelano (El), de Lope de Vega	24ta	B 5
Perro guardián (El), de Richepin	21ra	D 1
Persas (Los), de Esquilo	6ta	A 1
Pertharite, de Corneille (P.)	21ra	D 2
Petit Jacques (Le), de Dennery	21ra	D 1

Reina Fiammetta (La), de Mendès	33ra	A 3
Reine aux trois fils (La), de Milagros	35ta	
Rembrandt, de Dumur	7ma	D
Rembrandt, de Josz	7ma	D
René, de Chateaubriand	34ta	B
Renée Mauperin, de Goncourt (E. y J. de)	17ma	C 2
Renée, de Zola	26ta	B 2
Reso, de Eurípides	9na	D 1
Reso, de Eurípides	36ta	C
Resurrección, de Tolstoi	20ma	C
Retrato (El), de Massinger	32da	C 1
Révoltée, de Lemaître	25ta	C 4
Révoltés (Les), de Adenis	3ra	A 5
Révoltés (Les), de Cain	3ra	A 5
Rey Juan (El), de Shakespeare	1ra	A 1
Rey Lear (El), de Shakespeare	6ta	C 1
Rey pastor (El), de Metastasio	28va	C 1
Rey se divierte (El), de Hugo	19na	A 4
Rey sin corona (El), de Saint-Georges de Bouhelier	5ta	C
Rey sin reino (El), de Decourcelle	8va	A 1
Rey sol (El), de Bernede	33ra	C 2
Rey Turismundo (El), de Tasso	18va	A 2
Ricardo Corazón de León, de Gretry	10ma	D 1
Ricardo Corazón de León, de Gretry	35ta	
Ricardo Corazón de León, de Sedaine	10ma	D 1
Ricardo Corazón de León, de Sedaine	35ta	
Ricardo II, de Shakespeare	6ta	B
Ricardo III, de Shakespeare	30ma	C 1
Risque (Le), de Coolus	14ta	A 4
Rivoli, de Fauchois	25ta	C 7
Roberto el diablo, de Milagros	5ta	A
Rodogune, de Corneille (P.)	13ra	E
Roger-la-honte, de Mary (J.)	3ra	B 4
Roger-la-honte, de Mary (J.)	33ra	D 5

Sofonisba, de Alfieri	20ma	B 3
Sofonisba, de Mairet	20ma	B 3
Sofonisba, de Trissino	20ma	B 3
Sonata a Kreutzer (La), de Tolstoi	25ta	D 1
Souris (La), de Pailleron	14ta	A 4
Su excelencia Eugène Rougon, de Zola	30ma	C 1
Sueño (El), de Zola	1ra	B 2
Suplicantes (Las), de Esquilo	1ra	A 1
Suplicantes (Las), de Eurípides	1ra	A 2
Surcouf, de Planquette	24ta	A 7
Suréna, de Corneille (P.)	24ta	A 5
Suzette, de Brieux	32da	A 3

T

Taberna (La), de Zola	22da	C 2
Taberna de los Trabans (La), de Chatrian	29na	A 3
Taberna de los Trabans (La), de Erckmann	29na	A 3
Támiras, de Sófocles	31ra	B 3
Tancredo, de Voltaire	32da	A 1
Tancredo, de Voltaire	2da	A
Tanis y Zélida, de Voltaire	24ta	A 2
Tannhäuser, de Wagner	22da	A 2
Tartarín, de Daudet	6ta	B
Tchitra Vadjgna, de Vedanyatha Vatchespati	31ra	B 2
Tejedores (Los), de Hauptmann	8va	B 2
Télefo, de Esquilo	19na	B 1
Télefo, de Eurípides	1ra	B 3
Télefo, de Sófocles	19na	B 1
Temístocles, de Metastasio	20ma	A 2
Tempestad (La), de Shakespeare	3ra	B 1
Tenazas (Las), de Hervieu	25ta	C 1
Tentación de San Antonio (La), de Flaubert	22da	B
Tentación de vivir (La), de Ernault	16ta	A 2
Teodora, de Sardou	33ra	A 3

U

V

W

ÍNDICE ALFABÉTICO

Por autor

A

Alfieri	Don García	33ra	C 3
Alfieri	Orestes	4ta	A 1
Alfieri	Orestes	34ta	A 2
Amigues	La Comtesse Frédégonde	25ta	B 7
Ancey	L'École des veufs	26ta	B 3
Andersen	El compañero de viaje	11ra	B 2
Anguilara	Edipo	18va	A 1
Annunzio (D')	La ciudad muerta	26ta	C 2
Aqueo	Edipo	18va	A 1
Aretin (l')	Horace	23ra	B 5
Armand (Mme)	Les Fils de Jahel	20ma	B 2
Arnold	Le crime d'un autre	33ra	D 2
Arnould	El marido	25ta	C 1
Arnould	La bella de los cabellos de oro	17ma	C 3
Arnyvelde	La Cortesana	27ma	B 6
Artois (d')	La Fermière	24ta	C
Athis	Le pere Chasselas	35ta	
Attilius	Electra	4ta	A 1
Auge de Lassus	La conspiración del general Malet	8va	A 1
Augier	Diana	21ra	C 1
Augier	Diana	33ra	A 2
Augier	Madame Caverlet	27ma	A 1
Augier	El matrimonio de Olimpia	27ma	B 8
Aurel	L'insociale	36ta	B

B

Balzac	Cesar Birotteau	6ta	B
Balzac	La prima Bette	22da	C 1
Balzac	Vautrin	26ta	D 1
Balzac	Las ilusiones perdidas	30ma	C 1
Barbier	Indigne	5ta	B
Barlatier	La Morte	24ta	B 8
Basset	Les Grands	33ra	A 3
Bataille	El encantamiento	14ta	A 4

Bataille	Maman Colibri	22da	C 1
Bataille	La virgen loca	25ta	B 9
Bataille	El escándalo	34ta	B 2
Beaubourg	La imagen	24ta	B 8
Beaubourg	Dieu eu pas Dieu	29na	A 3
Beaumont	Los dos nobles caballeros	14ta	C
Beaumont	Valentiniano	33ra	D 4
Becque	Les Corbeaux	7ma	B
Bell	Catharine la Bâtarde	33ra	D 1
Bergerat	Vidocq	3ra	C
Bergerat	Myrane	25ta	B 7
Bergerat	Flore de Frileuse	27ma	B 2
Berlioz	Los troyanos	1ra	B 1
Berlioz	Los troyanos	20ma	B 3
Bernard	Mi amigo Teddy	24ta	A 7
Bernard (C. de)	Gerfaut	25ta	C 6
Bernard (Tristan)	El bailarín desconocido	28va	A 2
Bernede	El rey sol	33ra	C 2
Bernhardt (Sarah)	La confesión	25ta	C 4
Bernstein	Israel	19na	E
Bernstein	La garra	22da	A 3
Bernstein	Le Bercail	25ta	C 4
Bernstein	Después de mí	25ta	D 1
Bernstein	Sansón	25ta	D 1
Bernstein	El ladrón	33ra	A 3
Berton	El reencuentro	25ta	C 4
Berton	Lena	27ma	B 4
Bertrand	Jack el destripador	3ra	B 7
Bhatta Narayana	Venisamhara	3ra	A 5
Bhavabuti	Malati and Madhava	10ma	C 1
Bhavabuti	Malati and Madhava	24ta	A 3
Bhavabuti	Mahaviracharita	10ma	C 2
Bhavabuti	Los últimos años de Rama	35ta	
Bilhaud	La cortesana de Corinto	3ra	B 5

Biollay	M. Bute	16ta	A 3
Biollay	Les Angles du divorce	28va	E
Bisson	Nick Carter	3ra	C
Bisson	La mujer X	27ma	A 1
Bizet	La arlesiana	22da	A 5
Blavet	El hijo de Porthos	24ta	A 5
Bodel (Jean)	El juego de San Nicolás	2da	A
Bois (G.)	Edith	5ta	C
Bois (J.)	La furia	22da	A 5
Boissy	Alcestes	21ra	A 1
Bonnetain	El opio	22da	C 2
Borteau-Lotti	Soeurette	25ta	C 7
Bourget	El discípulo	3ra	A 8
Bourget	La barricada	24ta	A 7
Bourget	Mentiras	27ma	B 7
Bourget	El tribuno	27ma	D 2
Bourget	El emigrante	28va	A 1
Bourget	Un divorcio	28va	D 1
Bouvier	La Dame au Domino rose	18va	C
Bouvier	La Sang-Brûlé	26ta	C 1
Bouvier	Malheur aux pauvres	32da	C 3
Bouvier	La gran Iza	33ra	B 2
Boyer	Jephthes	23ra	A 2
Brieux	Maternidad	6ta	D 1
Brieux	Les avariés	17ma	C 2
Brieux	Simone	27ma	D 6
Brieux	La pequeña amiga	28va	A 2
Brieux	Suzette	32da	A 3
Buchanan	Alcestes	21ra	A 1
Buchanan	Jephthes	23ra	A 2
Buet	El padre	3ra	A 1
Busnach	Le Secret de la Terreuse	33ra	B 4
Byl	La edad crítica	25ta	C 3
Byron	Los dos Foscari	3ra	A 1

Byron	Sardanápalo	6ta	A 2
Byron	Marino Faliero	6ta	C 1
Byron	El deformado transformado	9na	D 3
Byron	Caín	13ra	A 1
Byron	Cielo y tierra	24ta	A 1
Byron	Werner	27ma	C
Byron	Manfredo	34ta	A 1

C

Caillavet (de)	Papá	14ta	B 1
Caillavet (de)	El corazón tiene sus razones	14ta	D
Caillavet (de)	El asno de Buridán	24ta	B 6
Caillavet (de)	La Montansier	25ta	C 3
Cain	Les Révoltés	3ra	A 5
Calderón	El alcalde de Zalamea	3ra	A 3
Calderón	Amar después de la muerte	3ra	A 6
Calderón	La devoción de la cruz	5ta	A
Calderón	Luis Pérez el Gallego	5ta	A
Calderón	Las tres justicias en una	13ra	B 1
Calderón	La cisma de Inglaterra	15ta	B
Calderón	El príncipe constante	20ma	A 4
Calderón	A secreto agravio, secreta venganza	25ta	D 1
Calderón	El médico de su honra	25ta	D 1
Calderón	El alcalde de sí mismo	29na	B 6
Calderón	Dicha y desdicha del nombre	29na	B 6
Calderón	No siempre lo peor es cierto	32da	A 1
Calderón	La vida es sueño	13ra	B 2
Cantchana Atcharya	La victoria de Arjuna	9na	C 2
Capus	Un Ange	22da	C 2
Capus	El atentado	24ta	A 7
Capus	La Veine	25ta	A 3
Carcinus	Edipo	18va	A 1
Carré	La cortesana de Corinto	3ra	B 5
Carré	Le Roman d'une Conspiration	8va	A 2

Cervantes	Don Quijote	2da	A
César	Edipo	18va	A 1
Chabrihan (Condesa)	Pierre Pascal	15ta	A 1
Chancel	S. A. R.	20ma	B 3
Charton	Devant l'ennemi	24ta	A 8
Chateaubriand	Los mártires	31ra	A 2
Chateaubriand	René	34ta	B
Chatrian	La noche de San Juan	24ta	A 7
Chatrian	Myrtille	28va	A 2
Chatrian	El amigo Fritz	28va	A 2
Chatrian	Los Rantzau	29na	A 3
Chatrian	La taberna de los Trabans	29na	A 3
Chatrian	La señora Teresa	29na	A 4
Chénier (M. J.)	Electra	4ta	A 1
Chénier (M. J.)	Edipo	18va	A 1
Cicerón (Q.)	Electra	4ta	A 1
Cienfuegos	Idomeneo	23ra	A 2
Clairian	Jack el destripador	3ra	B 7
Clairville	Madame Margot	8va	A 2
Claretie	El príncipe Zilah	27ma	B 3
Claudel	Partage de Midi	15ta	A 1
Cliquet	Así es la ley	25ta	B 8
Coedès	Le Crime de Maisons-Alfort	3ra	A 1
Coolus	Le Risque	14ta	A 4
Coolus	Une femme passa	14ta	D
Coolus	Les Passageres	24ta	B 6
Coolus	Antoinette Sabrier	24ta	C 3
Coolus	Coeur a Coeur	25ta	C 6
Coolus	Les Bleus de l'amour	28va	C 2
Coolus	4x7 - 28	32da	A 3
Coppée	Madame de Maintenon	21ra	B 2
Coppée	Los jacobitas	25ta	D 2
Coppée	Severo Torelli	27ma	D 4
Corneille	Clitandre	33ra	D 1

Corneille (P.)	Andrómeda	2da	A
Corneille (P.)	La muerte de Pompeyo	3ra	A 4
Corneille (P.)	Nicomedes	5ta	C
Corneille (P.)	Cinna	8va	A 1
Corneille (P.)	Rodogune	13ra	E
Corneille (P.)	Psique	17ma	B 1
Corneille (P.)	Edipo	18va	A 1
Corneille (P.)	Heraclio	18va	B 2
Corneille (P.)	Polyeucto	20ma	B 1
Corneille (P.)	Otón	20ma	B 3
Corneille (P.)	Pulquería	20ma	B 3
Corneille (P.)	Tito y Berenice	20ma	B 3
Corneille (P.)	Sertorio	20ma	B 3
Corneille (P.)	Teodoro	20ma	D
Corneille (P.)	Pertharite	21ra	D 2
Corneille (P.)	Horacio	23ra	B 5
Corneille (P.)	Atila	24ta	A 4
Corneille (P.)	Agésilas	24ta	A 5
Corneille (P.)	Suréna	24ta	A 5
Corneille (P.)	Don Sancho de Aragón	24ta	A 6
Corneille (P.)	La conquista del vellocino de oro	24ta	B 1
Corneille (P.)	Medea	25ta	A 1
Corneille (P.)	El Cid	29na	B 1
Corneille (T.)	Ariane	6ta	D 1
Corneille (T.)	Ariane	24ta	B 7
Corneille (T.)	El Conde de Essex	24ta	B 2
Corneille (T.)	El festín de Pedro	5ta	B
Corneille (T.)	El festín de Pedro	31ra	B 2
Coypel	Alcestes	21ra	A 1
Crébillon	Electra	4ta	A 1
Crébillon	Atreo y Tieste	13ra	A 2
Crébillon	Idomeneo	23ra	A 2
Crébillon	Radamisto y Zenobia	25ta	C 2
Crébillon	Semíramis	26ta	A 1

Cremieux	La Charbonniere	21ra	D 1
Croisset	El circuito	24ta	C
Cromelynck	El escultor de máscaras	26ta	C 1
Curel (de)	Los fósiles	14ta	B 1
Curel (de)	La niña salvaje	36ta	D

D

Dalayrac	Raúl de Créqui	25ta	E
Dallière	La misión de Juana de Arco	8va	B 1
Danceny	El oro	3ra	A 1
Darlay	La Petite Caporale	9na	D 2
Darlay	Les Aventures de Gavroche	35ta	
Dartois	Un patriota	23ra	B 4
Daudet	Tartarín	6ta	B
Daudet	La lucha por la vida	15ta	B
Daudet	Port Tarascón	17ma	C 4
Daudet	El evangelista	20ma	B 1
Daudet	Safo	22da	A 3
Daudet	La arlesiana	22da	A 5
Daudet	El Obstáculo	24ta	A 8
Daudet	Numa Roumestan	25ta	B 2
Daudet	La pequeña parroquia	25ta	C 4
Decourcelle	El rey sin reino	8va	A 1
Decourcelle	L'as de trèfle	27ma	D 3
Decourcelle	Les cinq doigts de Birouk	30ma	C 1
Delacour	La criminal	33ra	B 2
Delahaye	La Declassée	3ra	B 4
Delavigne	Una familia en tiempo de Lutero	13ra	A 1
Delibes	Lakmé	29na	A 4
Delpit	Les Maucroix	14ta	A 1
Delpit	Faustina de Bressier	29na	B 2
Demolder	La ruta de esmeralda	22da	A 6
Dennery	Martirio	21ra	C 1
Dennery	Le petit Jacques	21ra	D 1

Descaves	El atentado	24ta	A 7
Desnard	La Dégringolade	33ra	D 6
Devore	Página blanca	25ta	C 1
Devore	La Conscience de l'enfant	26ta	C 1
Diaz	Benvenuto	24ta	B 7
Dickens	Grandes esperanzas	21ra	A 2
Diógenes	Edipo	18va	A 1
Dolce	Mariana	32da	A 1
Donnay	El otro peligro	14ta	B 4
Donnay	El torrente	25ta	C 1
Donnay	Paraître	25ta	D 1
Dorat	Alcestes	21ra	A 1
Dornay	Gavroche	33ra	B 2
Dornay	El coche número 13	33ra	B 2
Dornay	Les Foulards-rouges	35ta	
Dostoievsky	Crimen y castigo	34ta	A 3
Doyle	Sherlock Holmes	3ra	C
Ducange	Treinta años o La vida de un jugador	22da	C 2
Ducis	Edipo	18va	A 1
Ducis	Abufar	18va	B 1
Dumas (hijo)	La extranjera	3ra	B 7
Dumas (hijo)	La extranjera	25ta	B 3
Dumas (hijo)	El hijo natural	12da	B
Dumas (hijo)	Un padre pródigo	14ta	B 1
Dumas (hijo)	Le Divorce de Sarah Moore	21ra	A 2
Dumas (hijo)	La cuestión del dinero	24ta	A 7
Dumas (hijo)	Francillon	25ta	B 2
Dumas (hijo)	La princesa Georges	25ta	B 3
Dumas (hijo)	Diana de Lys	25ta	C 3
Dumas (hijo)	La mujer de Claudio	25ta	C 7
Dumas (hijo)	El caso Clemenceau	25ta	D 1
Dumas (hijo)	Denise	27ma	B 3
Dumas (hijo)	La dama de las camelias	27ma	B 6
Dumas (hijo)	El señor Alfonso	27ma	B 7

Dumas (hijo)	La princesa de Bagdad	32da	A 1
Dumas (padre)	El conde de Montecristo	3ra	B 4
Dumas (padre)	Don Juan	5ta	B
Dumay	La pequeña millonaria	24ta	A 7
Dumur	Le Maquignon	3ra	A 1
Dumur	Rembrandt	7ma	D
Duval	El artículo 301	24ta	C

E

Edmond (C.)	La Bucheronne	24ta	A 8
Eekhoud	Kermesse rouge	3ra	A 8
Elzéar	Jack Tempête	24ta	A 8
Emile-Michelet	Le Pèlerin d'amour	27ma	B 7
Erckmann	La noche de San Juan	24ta	A 7
Erckmann	El amigo Fritz	28va	A 2
Erckmann	Myrtille	28va	A 2
Erckmann	Los Rantzau	29na	A 3
Erckmann	La taberna de los Trabans	29na	A 3
Erckmann	La señora Teresa	29na	A 4
Ernault	La cruzada de los niños	7ma	B
Ernault	La tentación de vivir	16ta	A 2
Esquilo	Las suplicantes	1ra	A 1
Esquilo	Los heráclidas	1ra	A 1
Esquilo	Las euménides	34ta	A 2
Esquilo	Las euménides	1ra	A 1
Esquilo	Los eleusinos	1ra	A 2
Esquilo	Dánae	1ra	B 2
Esquilo	Los misios	1ra	B 3
Esquilo	Los frigios	1ra	B 4
Esquilo	Las propompas	1ra	C 1
Esquilo	Los epígonos	3ra	A 1
Esquilo	Los argivos	3ra	A 1
Esquilo	Las mujeres de Perrebia	3ra	A 5
Esquilo	Ixión	3ra	A 5

Esquilo	Las nereidas	3ra	A 7
Esquilo	Penélope	3ra	B 2
Esquilo	Les Joueurs d'osselets	3ra	B 2
Esquilo	Les Joueurs d'osselets	7ma	B
Esquilo	Las Coéforas	4ta	A 1
Esquilo	Atalanta	4ta	B
Esquilo	Prometeo encadenado	5ta	C
Esquilo	Prometeo encadenado	7ma	C 1
Esquilo	Los persas	6ta	A 1
Esquilo	Los mirmidones	6ta	A 1
Esquilo	Los salaminas	6ta	C 2
Esquilo	Los invitados	7ma	B
Esquilo	Nemea	9na	A
Esquilo	Las fórcidas	9na	B 2
Esquilo	Fineo	9na	B 2
Esquilo	Memnón	9na	B 2
Esquilo	Glauco Potnieo	9na	B 2
Esquilo	Prometeo portador del fuego	9na	C 1
Esquilo	Prometeo desencadenado	9na	D 1
Esquilo	Oritía	10ma	A
Esquilo	Europa	10ma	A
Esquilo	Los carios	10ma	A
Esquilo	Esfinge	11ra	B 1
Esquilo	Palamedes	11ra	C 3
Esquilo	Filoctetes	12da	A
Esquilo	El juicio de las armas	12da	C
Esquilo	Las helíadas	13ra	A 1
Esquilo	Siete contra Tebas	13ra	A 2
Esquilo	Agamenón	15ta	A 1
Esquilo	Los arrastradores de redes	16ta	A 1
Esquilo	Atamas	16ta	A 1
Esquilo	Los tracios	16ta	B
Esquilo	Sémele	17ma	B 1
Esquilo	Edipo	18va	A 1

Esquilo	Alcmena	18va	D 2
Esquilo	Télefo	19na	B 1
Esquilo	Las sacerdotisas	19na	C 2
Esquilo	Polidectes	19na	F 2
Esquilo	Mujeres que esperan	20ma	A 2
Esquilo	Las fenicias	20ma	A 3
Esquilo	Ifigenia	23ra	A 1
Esquilo	Hipsípila	23ra	B 2
Esquilo	Las danaides	23ra	B 3
Esquilo	Layo	26ta	D 1
Esquilo	Los edonios	31ra	A 1
Esquilo	Penteo	31ra	A 1
Esquilo	Los basares	31ra	A 1
Esquilo	Los cardadores de lana	31ra	A 1
Esquilo	Áyax locrense	31ra	B 3
Esquilo	Las nodrizas	31ra	B 4
Esquilo	Níobe	36ta	A 1
Esquilo	Troilo	36ta	A 1
Esquilo	Pentesilea	36ta	C
Esquilo	La muerte de Aquiles	36ta	C
Esquilo	Psicostasia	36ta	C
Eurípides	Los heráclidas	1ra	A 1
Eurípides	Las suplicantes	1ra	A 2
Eurípides	Dánae	1ra	B 2
Eurípides	Cretenses	1ra	B 2
Eurípides	Cretenses	26ta	E
Eurípides	Auge	1ra	B 2
Eurípides	Alope	1ra	B 2
Eurípides	Télefo	1ra	B 3
Eurípides	Andrómeda	2da	A
Eurípides	Antíope	2da	B 1
Eurípides	Dictis	2da	B 2
Eurípides	Hécuba	3ra	A 2
Eurípides	Ixión	3ra	A 5

Eurípides	Frixo	3ra	B 4
Eurípides	Electra	4ta	A 1
Eurípides	Arquelao	6ta	C 1
Eurípides	Peleo	7ma	C 1
Eurípides	Teseo	9na	D 1
Eurípides	Enómao	9na	D 2
Eurípides	Reso	9na	D 1
Eurípides	Reso	36ta	C
Eurípides	Elena	10ma	C 1
Eurípides	Poliido	11ra	A
Eurípides	Las escirias	11ra	C 2
Eurípides	Palamedes	11ra	C 3
Eurípides	Palamedes	33ra	C 2
Eurípides	Filoctetes	12da	A
Eurípides	Las fenicias	13ra	A 1
Eurípides	Fénix	14ta	B 3
Eurípides	Hércules furioso	16ta	A 1
Eurípides	Ino	16ta	A 1
Eurípides	Faetón	17ma	A 1
Eurípides	Las Pelíades	17ma	C 4
Eurípides	Las Pelíades	19na	E
Eurípides	Ion	19na	B 1
Eurípides	Cresfontes	19na	B 1
Eurípides	Egeo	19na	B 2
Eurípides	Alejandro	19na	C 1
Eurípides	Ifigenia en Táuride	19na	C 2
Eurípides	Protesilao	20ma	A 2
Eurípides	Antígona	20ma	A 3
Eurípides	Alcestes	21ra	A 1
Eurípides	Andrómaca	21ra	D 2
Eurípides	Andrómaca	25ta	B 1
Eurípides	Ifigenia en Áulide	23ra	A 1
Eurípides	Erecteo	23ra	A 1
Eurípides	Melanipa	23ra	B 1

Eurípides	Hipsípila	23ra	B 2
Eurípides	Medea	25ta	A 1
Eurípides	Alcmeón	25ta	B 4
Eurípides	Estenobea	26ta	B 1
Eurípides	Hipólito	26ta	B 1
Eurípides	Eolo	26ta	C 2
Eurípides	Crisipo	26ta	D 1
Eurípides	Las Bacantes	31ra	A 1
Eurípides	Belerofonte	31ra	B 3
Eurípides	Faetón	31ra	B 5
Eurípides	Orestes	34ta	A 2
Eurípides	Las troyanas	36ta	A 1
Ezequiel	Éxodo de los hebreos	31ra	A 2

F

Fabré	La casa de arcilla	13ra	A 3
Fabré	Cesar Birotteau	20ma	A 4
Fabré	La vida pública	28va	A 1
Fabré	La vida pública	30ma	C 1
Fall	La mujer divorciada	32da	A 2
Fauchois	Beethoven	7ma	D
Fauchois	Rivoli	25ta	C 7
Fauchois	Éxodo	29na	A 4
Ferrier	La corneta	21ra	D 1
Feuillet	Chamillac	27ma	B 5
Fèvre	En Détresse	7ma	C 2
Feydeau	El circuito	24ta	C
Flaubert	Salambó	8va	B 1
Flaubert	San Julián el hospitalario	19na	E
Flaubert	Herodías	22da	B
Flaubert	La tentación de San Antonio	22da	B
Flaubert	Madame Bovary	25ta	C 7
Fleischmann	La Fille à Guillotin	23ra	A 3
Flers (de)	Papá	14ta	B 1

Flers (de)	El corazón tiene sus razones	14ta	D
Flers (de)	El asno de Buridán	24ta	B 6
Flers (de)	La Montansier	25ta	C 3
Fletcher	Los dos nobles caballeros	14ta	C
Fletcher	Valentiniano	33ra	D 4
Fonson	El matrimonio de la señorita Beulemans	24ta	A 8
Ford	Lástima que sea una puta	26ta	C 2
Ford	El corazón roto	29na	A 1
Ford	Perkin Warbeck	30ma	B
Ford	El sacrificio del amor	32da	A 3
Forest	La pequeña millonaria	24ta	A 7
Forest	L'Homme a deux tetes	33ra	C 2
Fournier	Le Roman d'une conspiration	8va	A 2
Fraisse	Les Champairol	1ra	B 3
Fraisse	Jean Cévenol	33ra	B 3
France	El maniquí de mimbre	25ta	C 4
France	Las bodas corintias	29na	A 4
France	Crainquebille	33ra	A 4
Franck	Corazón de madre	33ra	A 3
Fread Amy	L'Impasse	15ta	A 1
Frínico	Las danaides	23ra	B 3
Frondaie	Montmartre	28va	E

G

Ganderax	Miss Fanfare	25ta	B 7
Garaud	Le Frère d'armes	21ra	D 1
Gautier	Mademoiselle de Maupin	18va	
Gautier	Una noche de Cleopatra	22da	A 5
Gautier	Una noche de Cleopatra	24ta	B 4
Gautier (Judith)	La vendedora de sonrisas	29na	B 7
Gavault	La pequeña chocolatera	28va	A 2
Geffroy	La aprendiz	20ma	C
Géraldy	L'Eclaboussure	34ta	A 3
Gide	Saúl	16ta	B

Gilkin	Los estudiantes rusos	27ma	D 1
Giraldi	Orbeche	4ta	D
Gluck	Alcestes	21ra	A 1
Godard	Jocelyn	22da	A 1
Godard	Dante	24ta	A 3
Goethe	Fausto	1ra	C 1
Goethe	Fausto	6ta	D 1
Goethe	Clavijo	3ra	A 8
Goethe	Goetz de Berlichingen	5ta	C
Goethe	Egmont	5ta	C
Goethe	Egmont	8va	B 1
Goethe	La hija natural	7ma	A
Goethe	El segundo Fausto	9na	D 3
Goethe	Pandora	17ma	C 1
Goethe	Ifigenia en Táuride	19na	C 2
Goethe	Estela	25ta	B 6
Goethe	Werther	34ta	B
Goldpni	Don Juan	5ta	B
Gombaud	Las danaides	23ra	B 3
Goncourt (E. de)	Los hermanos Zemgano	21ra	B 1
Goncourt (E. de)	La joven Elisa	16ta	A 2
Goncourt (E. y J. de)	Renée Mauperin	17ma	C 2
Goncourt (E. y J. de)	Germinie Lacerteux	22da	C 1
Gorsee (de)	La Petite Caporale	9na	D 2
Gounod	El tributo de Zamora	24ta	A 3
Gounod	Safo	33ra	D 1
Gozzi	Turandot	11ra	C 1
Gozzi	Zobeide	15ta	B
Gozzi	El amor de las tres naranjas	18va	D 1
Gozzi	El Monstruo azul	19na	G 2
Gozzi	Zeim	28va	B
Gozzi	La dama serpiente	33ra	A 1
Gozzi	El cuervo	33ra	A 3
Gozzi	Le Roi Cerf	18va	D 1

Grabbe	Don Juan	5ta	B
Gramont (de)	Rolando	22da	C 1
Gramont (de)	Lucienne	25ta	A 1
Grangeneuve	Amhra	3ra	A 6
Gravier	Jarnac	23ra	B 6
Grenet-Dancourt	La Banque de l'Univers	17ma	A 2
Gretry	Ricardo Corazón de León	10ma	D 1
Gretry	Ricardo Corazón de León	35ta	
Grillet	Les Pierrots	33ra	B 2
Guan Hanqing	La injusticia contra Dou E	3ra	B 3
Guiches	Les Quarts d'heure	25ta	C 4
Guiches	Les Quarts d'heure	27ma	A 1
Guillard	Electra	4ta	A 1
Guinon	Decadence	25ta	C 1
Guiraud	Le Poussin	28va	D 2
Guitry (S.)	Petite Hollande	24ta	B 6
Guyot (Yves)	Un drôle	25ta	C 1
Gyp	Le Friquet	24ta	B 6

H

Halévy	El abate Constantin	28va	A 2
Hardy	Alcestes	21ra	A 1
Harshadeva (Sri)	El collar	24ta	D 3
Hauptmann	Los tejedores	8va	B 2
Heine	Almanzor	29na	A 4
Hennique	Amor	15ta	A 1
Hennique	Jarnac	23ra	B 6
Hermant	Trenes de lujo	24ta	B 6
Hermant	Los jacobinos	25ta	C 4
Herold	Le Cor fleuri	24ta	B 3
Hervieu	El despertar	21ra	C 2
Hervieu	La ley del hombre	21ra	C 3
Hervieu	Le Course du flambeau	21ra	E
Hervieu	Dédalo	24ta	A 12

Hervieu	Dédalo	25ta	C 2
Hervieu	Las tenazas	25ta	C 1
Hervieu	Conócete	25ta	C 3
Hervieu	El enigma	25ta	D 1
Hirsch	En grève	24ta	A 7
Hornung	Raffles	5ta	A
Hroswitha	Abraham	20ma	D
Hugo	Mangeront-ils ?	1ra	A 3
Hugo	Mangeront-ils ?	24ta	A 3
Hugo	Lucrecia Borgia	6ta	C 3
Hugo	Lucrecia Borgia	19na	B 1
Hugo	Lucrecia Borgia	19na	D
Hugo	Lucrecia Borgia	23ra	B 1
Hugo	Lucrecia Borgia	32da	A 2
Hugo	Los gemelos	7ma	A
Hugo	Los gemelos	35ta	
Hugo	Los trabajadores del mar	9na	D 2
Hugo	Los trabajadores del mar	24ta	A 7
Hugo	Ruy Blas	19na	
Hugo	Hernani	19na	
Hugo	Hernani	20ma	A 1
Hugo	Hernani	24ta	A 3
Hugo	Torquemada	19na	
Hugo	Torquemada	23ra	A 3
Hugo	La Esmeralda	19na	
Hugo	La Esmeralda	24ta	A 11

Jullien	Vieille histoire	27ma	A 2

K

Kalidasa	Sakuntalá	16ta	C
Kalidasa	Sakuntalá	35ta	
Kalidasa	Malavika y Agnimitra	24ta	D 2
Kalidasa	El héroe y la ninfa	35ta	
Kampf	La gran noche	8va	A 1
Krishna Cavi	La muerte de Cansa	13ra	C

L

Labiche	El crimen de la calle Lourcine	16ta	A 3
Lagrange-Chancel	Alcestes	21ra	A 1
Lamothe	Edipo	18va	A 1
Laporte	L'Homme de proie	10ma	D 2
Laumann	El corazón delator	34ta	A 3
Lavedan	El duelo	13ra	A 1
Lavedan	Varennes	24ta	B 3
Lavedan	Les Quarts d'heure	25ta	C 4
Lavedan	Les Quarts d'heure	27ma	A 1
Lavedan	El marqués de Priola	27ma	A 1
Lavedan	Sire	27ma	B 7
Léautaud	El pequeño amigo	26ta	A 1
Leblanc	Arsenio Lupin	5ta	A
Lefebvre	La Femme de demain	25ta	B 9
Lefèvre	L'Homme de proie	10ma	D 2
Lemaire	Le Mariage d'Andre	18va	B 1
Lemaître	La Massière	14ta	B 1
Lemaître	Le Depute Leveau	25ta	B 3
Lemaître	Révoltée	25ta	C 4
Lemierre	Idomeneo	23ra	A 2
Lemierre	La hipermenestra	23ra	B 3
Lemonnier	Le Droit au bonheur	21ra	C 2

Lemonnier	Le Possédé	22da	A 5
Lenéru	Les Affranchis	25ta	B 8
Lenôtre	Varennes	24ta	B 3
León	La viuda alegre	28va	A 2
León	La mujer divorciada	32da	A 2
Leroux	Les Lys	28va	D 1
Lessing	Damon	14ta	D
Lessing	Emilia Galotti	24ta	C
Lessing	Miss Sara Sampson	25ta	A 1
Linant	Conte de Noël	13ra	F
Livet	Nick Carter	3ra	C
Longepierre	Electra	4ta	A 1
Lope de Vega	Los trabajos de Jacob	13ra	A 1
Lope de Vega	El mejor alcalde, el rey	3ra	A 3
Lope de Vega	Fuenteovejuna	8va	B 2
Lope de Vega	El Nuevo Mundo descubierto por Colón	9na	D 1
Lope de Vega	El rapto de Helena	10ma	B
Lope de Vega	Amar sin saber a quién	19na	D
Lope de Vega	Amar sin saber a quién	33ra	B 1
Lope de Vega	La niña de plata	24ta	A 5
Lope de Vega	El molino	24ta	A 5
Lope de Vega	El perro del hortelano	24ta	B 5
Lorde (de)	El idiota	3ra	A 4
Lorde (de)	Terre d'epouvante	6ta	A 4
Loti	Ramuntcho	28va	A 1
Louys	Afrodita	22da	A 3
Loyson	El apóstol	27ma	D 2
Lucas	Alcestes	21ra	A 1
Lyon	Madame l'Amirale	26ta	B 1

M

Maeterlinck	La princesa Malena	7ma	A
Maeterlinck	Los ciegos	7ma	D

Maeterlinck	El pájaro azul	9na	D 3
Maeterlinck	Peleas y Melisenda	14ta	A 3
Maeterlinck	Monna Vanna	32da	A 1
Maeterlinck	Las siete princesas	36ta	B
Maeterlinck	La intrusa	36ta	B
Maffei	Mérope	19na	B 1
Mairet	Sofonisba	20ma	B 3
Maldagne (Mme.)	La Boscotte	33ra	D 3
Manfredi	Semíramis	26ta	A 1
Manzoni	Adelghis	5ta	C
Manzoni	El conde de Carmagnola	5ta	C
Manzoni	El conde de Carmagnola	6ta	C 1
Manzotti	Sieba	28va	B
Margueritte	Pierrot, asesino de su mujer	34ta	A 4
Marinetti	Muñecas eléctricas	33ra	B 3
Marot	La Casquette au père Bugeaud	3ra	A 8
Marot	Casse-museau	27ma	D 5
Marot	Les Aventures de Gavroche	35ta	
Marras	La Famille d'Armelles	25ta	D 2
Mars	Mme. l'Amirale	26ta	B 1
Martelli	Tullia	30ma	C 2
Marthold	L'Ogre	33ra	D 3
Mary (J.)	Roger-la-honte	3ra	B 4
Mary (J.)	Roger-la-honte	33ra	D 5
Mary (J.)	El regimiento	27ma	D 3
Mary (J.)	La Bête Féroce	30ma	C 1
Massé	Una noche de Cleopatra	22da	A 5
Massé	Una noche de Cleopatra	24ta	B 4
Massenet	Esclarmonde	17ma	B 2
Massenet	Manon	22da	A 3
Massiac	Le secret de Gilberte	27ma	B 2
Massinger	La virgen mártir	20ma	D
Massinger	La dote fatal	25ta	C 5
Massinger	The Bondman	32da	A 1

Massinger	El retrato	32da	C 1
Mathey	Zoé Chien-Chien	4ta	A 2
Maujan	Jacques Bonhomme	8va	B 1
Maupassant	Pedro y Juan	14ta	A 1
Mazel	Las Amazonas	29na	A 4
Meilhac	La viuda alegre	28va	A 2
Melitus	Edipo	18va	A 1
Mendès	Glatigny	24ta	A 9
Mendès	Las madres enemigas	25ta	B 2
Mendès	La reina Fiammetta	29na	B 3
Mendès	La reina Fiammetta	33ra	A 3
Mercereau	Mon frère	13ra	A 3
Mérimée	Colomba	3ra	A 1
Messager	François-les-bas-bleus	24ta	B 6
Metastasio	Cato	5ta	C
Metastasio	Cato	29na	A 2
Metastasio	Alejandro en la India	5ta	C
Metastasio	La isla deshabitada	12da	B
Metastasio	Ciro	13ra	C
Metastasio	Ciro	19na	B 3
Metastasio	Antígona	14ta	B 1
Metastasio	Demofonte	19na	A 1
Metastasio	Olimpiada	19na	B 1
Metastasio	Régulo	20ma	A 1
Metastasio	Temístocles	20ma	A 2
Metastasio	Dido	20ma	B 3
Metastasio	Aquiles en Esciro	20ma	B 3
Metastasio	Hipsípila	23ra	B 2
Metastasio	Hipermenestra	23ra	B 3
Metastasio	Demetrio	24ta	A 5
Metastasio	Semíramis reconocida	24ta	B 8
Metastasio	Semíramis reconocida	32da	B 1
Metastasio	Adriano en Siria	24ta	C
Metastasio	Zenobia	25ta	C 2

Metastasio	Nitetis	28va	A 1
Metastasio	El héroe chino	28va	A 1
Metastasio	El rey pastor	28va	C 1
Metastasio	Siroes	33ra	B 2
Metastasio	Artajerjes	33ra	D 2
Metastasio	Aecio	33ra	D 4
Méténier	La Casserole	3ra	A 7
Michaud d'Humiac	El corazón de Se-hor	27ma	D 6
Mikhaël	Le Cor fleuri	24ta	B 3
Milliet	Le Roi de l'argent	33ra	B 3
Milloecker	El estudiante mendigo	33ra	A 1
Miral	Lidia	29na	A 4
Mirbeau	Los negocios son los negocios	27ma	A 3
Moisés (?)	Job	7ma	C 1
Molière	Don Juan	5ta	B
Montepin	La policía	27ma	C
Moreau	Madame Margot	8va	A 2
Moreau	Le Drapeau	24ta	A 8
Moreau	Gerfaut	25ta	C 6
Moreau	Un divorcio	32da	A 1
Morel	Terre d'epouvante	6ta	A 4
Morel	La hija del diputado	27ma	A 3
Morel	El pulpo	33ra	C 1
Mortier	Marius vaincu	30ma	A 3
Mourey	L'Automne	8va	B 2
Mourey	Lawn-tennis	26ta	D 2
Mussato	Ezzelino	30ma	C 1
Musset	Fantasio	2da	B 2
Musset	Lorenzaccio	8va	A 1
Musset	Con el amor no se juega	17ma	C 2
Musset	Andrea del Sarto	25ta	C 4
Mustière	Rosse, tant et plus	8va	A 2

N

Népoty	L'Oreille fendue	27ma	A 3
Nicomaque	Edipo	18va	A 1
Nigond	1812	14ta	A 1
Nô	Los carbonarios	29na	A 4
Nus	El marido	25ta	C 1

O

Ohnet	Sergio Panine	25ta	B 2
Ohnet	El último amor	25ta	B 6
Ohnet	La condesa Sara	25ta	C 3
Ohnet	El gran margal	29na	A 2
Ollognier (Mme.)	Le Sais	24ta	A 3

P

Pailleron	La Souris	14ta	A 4
Paladilhe	Patria	25ta	D 2
Paladilhe	Diana	33ra	D 3
Parodi	L'Inflexible	27ma	D 2
Paton	Le Divorce de Sarah Moore	21ra	A 2
Perrault	Barba Azul	2da	A
Perrault	Pulgarcito	6ta	D 2
Perrault	Piel de asno	26ta	A 3
Peter	El oro	3ra	A 1
Picard	La Fugitiva	21ra	C 2
Planquette	Surcouf	24ta	A 7
Poe	La carta robada	11ra	A
Poe	El escarabajo de oro	11ra	B 1
Poe	Berenice	34ta	B
Pohles (de)	L'Enfant du Temple	20ma	A 4
Polti	Compère le Renard	5ta	A
Polti	Les Cuirs de boeuf	26ta	A 1
Porto-Riche	Le Vieil Homme	14ta	B 2
Porto-Riche	Les Malefilâtre	25ta	C 7

Pouvillon	Le Roi de Rome	7ma	B
Pradon	Electra	4ta	A 1
Pradon	Régulo	20ma	A 1
Prevost	Manon Lescaut	27ma	B 6
Prévost (Jean)	Edipo	18va	A 1
Prévost (M.)	Pedro y Teresa	27ma	A 2
Prévost (M.)	La plus faible	28va	A 2

Q

Quinault	Alcestes	21ra	A 1

R

Rabier	Et ma soeur?	28va	B
Rachilde	La Voix du sang	19na	G 3
Rachilde	Madame la Mort	24ta	B 8
Racine	Esther	1ra	C 1
Racine	Alejandro Magno	5ta	C
Racine	Les Frères ennemis	13ra	A 2
Racine	Británico	14ta	A 1
Racine	Mitrídates	14ta	B 1
Racine	Ifigenia	19na	C 2
Racine	Berenice	20ma	B 3
Racine	Alcestes	21ra	A 1
Racine	Andrómaca	21ra	D 2
Racine	Andrómaca	25ta	B 1
Racine	Ifigenia en Áulide	23ra	A 1
Racine	Bayaceto	24ta	B 4
Racine	Fedra	26ta	B 1
Racine	Atalía	31ra	A 2
Rajasekhara	Los hijos de Pandu	3ra	A 5
Rajasekhara	The Statue	24ta	D 3
Raymond	Les Ménages de Paris	25ta	B 3
Regnier (de)	La Gardienne	35ta	

Renauld	Le Crime d'un autre	33ra	D 2
Reyer	Sigurd	25ta	C 3
Richard	Boislaurier	2da	A
Richard	Boislaurier	14ta	A 1
Richard	Le Roman d'Elise	28va	D 2
Richebourg	La petite Mionne	19na	A 3
Richepin	Nana Sahib	5ta	C
Richepin	El anciano	21ra	A 2
Richepin	El perro guardián	21ra	D 1
Richepin	La Glu	22da	A 5
Richepin	La ruta de esmeralda	22da	A 6
Richepin (hijo)	La Marjolaine	24ta	A 6
Richter (J. P.)	Titán	18va	D 2
Riupeiroux	Hipermenestra	23ra	B 3
Rivoire	El buen rey Dagoberto	18va	D 2
Rivoire	Mi amigo Teddy	24ta	A 7
Rochard	Le péché de Marthe	28va	B
Rochard	La Bête Féroce	30ma	C 1
Rochefort	Electra	4ta	A 1
Rod	El reformador	6ta	C 1
Roinard	Los espejos	25ta	D 1
Rolland	14 de julio	8va	B 2
Romains	El ejército en la ciudad	8va	B 2
Rostand	L'Aiglon	7ma	B
Rostand	Chantecler	8va	A 2
Rostand	Cyrano de Bergerac	21ra	C 2
Rouvre (de)	Le Mariage d'Andre	18va	B 1
Rozier	Le Divorce de Sarah Moore	21ra	A 2
Rucellai	Rosamunda	4ta	C
Rudra deva	La historia de Iaiati	29na	A 2
Rupa	Los amores de Krishna	24ta	D 1
Ryner	¡Viva el rey!	20ma	A 4
Rzewuski	Conde Witold	34ta	B 2

S

Sadwell	Don Juan	5ta	B
Saint-Georges de Bouhelier	El rey sin corona	5ta	C
Saint-Pol Roux	La dama de la guadaña	24ta	B 9
Saint-Saëns	Sansón y Dalila	15ta	A 2
Saint-Saëns	Ascanio	24ta	C
Saint-Saëns	Enrique VIII	25ta	B 5
Saint-Saëns	Proserpina	25ta	B 7
Saint-Saëns	El antepasado	29na	B 6
Sainte-Foix	Alcestes	21ra	A 1
Sainte-Marthe	Edipo	18va	A 1
Salieri	Las danaides	23ra	B 3
Samain	Polifemo	24ta	A 1
Samson	María Estuardo	24ta	B 2
Samson	Le Crime de Jean Moret	29na	B 7
San Gregorio Nacianceno	La pasión de Cristo	20ma	A 2
San Gregorio Nacianceno	La pasión de Cristo	31ra	A 1
Sand	Le Démon du Foyer	14ta	A 4
Sankara Dikshita	La victoria de Pradiumna	29na	A 2
Sardou	Termidor	8va	A 1
Sardou	La Tosca	21ra	D 2
Sardou	Cleopatra	22da	A 4
Sardou	La bruja	24ta	B 1
Sardou	Odette	27ma	A 1
Sardou	Georgette	27ma	A 1
Sardou	El cocodrilo	27ma	B 5
Sardou	Fedora	29na	B 5
Sardou	Teodora	33ra	A 3
Sardou	El drama de los venenos	33ra	B 2
Sardou (André)	L'Etau	16ta	D
Schiller	Guillermo Tell	3ra	B 6

Schiller	Guillermo Tell	8va	B 2
Schiller	Los bandidos	5ta	A
Schiller	Los bandidos	33ra	C 3
Schiller	La conjuración de Fiesco	8va	A 1
Schiller	Don Carlos	14ta	B 3
Schiller	Don Carlos	26ta	B 2
Schiller	La novia de Messina	18va	A 2
Schiller	María Estuardo	24ta	B 2
Schiller	Wallenstein	30ma	A 3
Schiller	Intriga y amor	32da	B 3
Second	La Vicomtesse Alice	5ta	D
Sedaine	Ricardo Corazón de León	10ma	D 1
Sedaine	Ricardo Corazón de León	35ta	
Sée	El indiscreto	17ma	A 1
Séneca	Las fenicias	13ra	A 1
Séneca	Tiestes	13ra	A 2
Séneca	Octavia	15ta	B
Séneca	Hércules furioso	16ta	A 1
Séneca	Edipo	18va	A 1
Séneca	Medea	25ta	A 1
Séneca	Hércules en Eta	25ta	B 1
Séneca	Hipólito	26ta	B 1
Séneca	Las troyanas	36ta	A 1
Séverine	Sainte-Hélène	3ra	A 2
Shakespeare	El Rey Juan	1ra	A 1
Shakespeare	La tempestad	3ra	B 1
Shakespeare	El mercader de Venecia	3ra	B 6
Shakespeare	El mercader de Venecia	11ra	B 2
Shakespeare	Hamlet	4ta	A 1
Shakespeare	Hamlet	13ra	C
Shakespeare	Troilo y Crésida	5ta	C
Shakespeare	Ricardo II	6ta	B
Shakespeare	Timón de Atenas	6ta	C 1
Shakespeare	Coriolano	6ta	C 1

Shakespeare	Coriolano	12da	B
Shakespeare	El rey Lear	6ta	C 1
Shakespeare	Enrique VI	6ta	B
Shakespeare	Enrique V	9na	B 1
Shakespeare	Enrique V	33ra	A 1
Shakespeare	Péricles	35ta	
Shakespeare	Péricles	11ra	B 2
Shakespeare	Los dos caballeros de Verona	14ta	D
Shakespeare	Medida por medida	21ra	D 2
Shakespeare	Antonio y Cleopatra	22da	A 4
Shakespeare	Enrique VIII	25ta	B 5
Shakespeare	Romeo y Julieta	29na	B 6
Shakespeare	Julio César	30ma	A 2
Shakespeare	Enrique IV	30ma	B
Shakespeare	Macbeth	30ma	C 1
Shakespeare	Ricardo III	30ma	C 1
Shakespeare	La comedia de las equivocaciones	32da	A 1
Shakespeare	Mucho ruido y pocas nueces	32da	B 1
Shakespeare	Otelo	32da	B 1
Shakespeare	Cimbelino	32da	B 2
Shakespeare	A Winter's Tale	35ta	
Shaw	La profesión de la Señora Warren	27ma	A 1
Shelley	Los Cenci	3ra	B 5
Shelley	Los Cenci	13ra	B 3
Shelley	Los Cenci	26ta	A 3
Sienkiewicz	A sangre y fuego	10ma	A
Sófocles	Crises	1ra	A 1
Sófocles	Minos	1ra	A 1
Sófocles	Oícles	1ra	A 1
Sófocles	Edipo en Colono	1ra	A 3
Sófocles	Edipo en Colono	12da	A
Sófocles	Nausícaa	1ra	B 1
Sófocles	Los feacios	1ra	B 1
Sófocles	Acrisio	1ra	B 2

Sófocles	Filoctetes en Troya	1ra	B 3
Sófocles	Eurísaces	1ra	C 2
Sófocles	Andrómeda	2da	A
Sófocles	Egeo	2da	B 1
Sófocles	Peleo	2da	B 1
Sófocles	Peleo	7ma	C 1
Sófocles	Iolas	2da	B 2
Sófocles	Eneo	2da	B 2
Sófocles	Fineo	2da	B 2
Sófocles	Erígone y Aletes	3ra	A 1
Sófocles	Nauplio	3ra	A 2
Sófocles	Ixión	3ra	A 5
Sófocles	La asamblea de los aqueos	3ra	B 2
Sófocles	Frixo	3ra	B 4
Sófocles	Tereo	3ra	B 5
Sófocles	Los epígonos	4ta	A 1
Sófocles	Electra	4ta	A 1
Sófocles	Erífila	4ta	A 1
Sófocles	Meleagro	4ta	B
Sófocles	Áyax locrense	5ta	B
Sófocles	Laocoonte	5ta	C
Sófocles	Laocoonte	36ta	A 1
Sófocles	Los pastores	6ta	A 1
Sófocles	Xoanephores	6ta	A 2
Sófocles	Teucro	6ta	C 2
Sófocles	Los argivos	9na	A
Sófocles	Las lacedemonias	9na	C 1
Sófocles	Sinón	9na	D 1
Sófocles	Enómao	9na	D 2
Sófocles	Oritía	10ma	A
Sófocles	El rapto de Helena	10ma	B
Sófocles	Hermíone	10ma	C 2
Sófocles	Poliido	11ra	A
Sófocles	Las escirias	11ra	C 2

Sófocles	Ulises	11ra	C 3
Sófocles	Filoctetes	12da	A
Sófocles	La reclamación de Helena	12da	C
Sófocles	Tiestes II	13ra	A 2
Sófocles	Áyax	16ta	B
Sófocles	Eumelo	17ma	A 1
Sófocles	Eumelo	31ra	B 5
Sófocles	Pelias	17ma	C 4
Sófocles	Pelias	19na	E
Sófocles	Edipo rey	18va	A 1
Sófocles	Creúsa	19na	B 1
Sófocles	Télefo	19na	B 1
Sófocles	Eurílalo	19na	B 2
Sófocles	Alejandro	19na	C 1
Sófocles	Procris	19na	G 1
Sófocles	Anfitrión	19na	F 3
Sófocles	Alcestes	21ra	A 1
Sófocles	Ifigenia	23ra	A 1
Sófocles	Yóbates	26ta	B 1
Sófocles	Las lemnias	23ra	B 2
Sófocles	Las colquidenses	25ta	A 1
Sófocles	Antígona	20ma	A 3
Sófocles	Las traquinias	25ta	B 1
Sófocles	Alcmeón	25ta	B 4
Sófocles	Fedra	26ta	B 1
Sófocles	Támiras	31ra	B 3
Sófocles	Níobe	31ra	B 4
Sófocles	Las mujeres de Ptía	32da	C 4
Sófocles	Palamedes	33ra	C 2
Sófocles	Tiestes en Sición	35ta	
Sófocles	Los cautivos	36ta	A 1
Sófocles	Políxena	36ta	A 1
Sófocles	Los etíopes	36ta	C
Sófocles	Atamas I	2da	B 1

Sófocles	Tyro	2da	B 1
Soubhata	El mensaje de Angada	10ma	C 2
Speroni	Cánace	26ta	C 2
Spontini	Las danaides	23ra	B 3
Stace	Ágave	31ra	A 1
Stein	La viuda alegre	28va	A 2
Sudraka	El carrito de barro	24ta	A 5
Sue	Los hijos naturales	18va	A 2
Sundara Misra	Abhirama mani	10ma	C 2

T

Tarbé	Monsieur de Morat	25ta	B 3
Tasso	El Rey Turismundo	18va	A 2
Tasso	Jerusalén liberada	19na	G 1
Tchang-Koué-pin	La Tunique confrontée	3ra	A 1
Tellez	Don Juan	5ta	B
Teodectes	Edipo	18va	A 1
Teodectes	Linceo	23ra	B 3
Terni (Mme.)	Les Bâillonnés	36ta	A 2
Theuriet	La casa de los dos barbos	25ta	C 4
Thomas	Françoise de Rimini	25ta	C 3
Tiercelin	Un voyage de noces	25ta	A 2
Tirso de Molina	Don Juan	5ta	B
Tolstoi	El poder de las tinieblas	13ra	F
Tolstoi	El poder de las tinieblas	15ta	A 1
Tolstoi	Resurrección	20ma	C
Tolstoi	La sonata a Kreutzer	25ta	D 1
Torquet	Cent lignes émues	36ta	C
Trarieux	La Dette	14ta	B 1
Trissino	Sofonisba	20ma	B 3
Tristan l'Hermite	Mariana	32da	A 1

V

Vacquerie	Proserpina	25ta	B 7
Vacquerie	Jalousie	32da	C 5
Vallette	Le Vierge	33ra	A 4
Valnay	L'Esclave du devoir	32da	A 3
Van Velde (Mme.)	Lena	27ma	B 4
Vauzelles (de)	Alcestes	21ra	A 1
Veber	Les Grands	33ra	A 3
Vedanyatha Vatchespati	Tchitra Vadjgna	31ra	B 2
Verga	Nobleza rústica	24ta	A 10
Verhaeren	El claustro	34ta	A 2
Verlaine	Louise Leclercq	17ma	C 2
Verne	La vuelta al mundo en 80 días	9na	D 1
Verne	Los hijos del capitán Grant	35ta	
Villemer	L'Absente	27ma	B 1
Villiers	Don Juan	5ta	B
Villiers de I'Isle Adam	El Nuevo Mundo	25ta	C 1
Vira	Madhuraniruddha	29na	A 4
Vishakadatta	Mudrarakshasa	12da	A
Viswanatha	Mrigancalckha	24ta	A 1
Voltaire	Orestes	4ta	A 1
Voltaire	Erifila	4ta	A 1
Voltaire	Adélaïde du Guesclin	14ta	A 2
Voltaire	Agatocles	14ta	A 2
Voltaire	Amelia	14ta	A 2
Voltaire	Don Pedro	14ta	A 2
Voltaire	Sansón	17ma	C 3
Voltaire	Pandora	17ma	C 1
Voltaire	Pandora	24ta	A 1
Voltaire	Los pelópidas	13ra	A 2
Voltaire	Edipo	18va	A 1
Voltaire	Los guebros	19na	A 2
Voltaire	Las leyes de Minos	19na	A 2
Voltaire	Mérope	19na	B 1
Voltaire	Semíramis	19na	D

Voltaire	Mahoma	19na	E
Voltaire	El ingenuo	21ra	D 2
Voltaire	Tanis y Zélida	24ta	A 2
Voltaire	Alzira	24ta	A 3
Voltaire	El triunvirato	24ta	A 3
Voltaire	Zulima	24ta	B 4
Voltaire	Bruto	27ma	D 1
Voltaire	Nanine	28va	A 1
Voltaire	Los escitas	29na	A 4
Voltaire	Olimpia	29na	B 1
Voltaire	Irene	29na	B 4
Voltaire	Catilina	30ma	B
Voltaire	Catilina	8va	A 1
Voltaire	La muerte de César	30ma	A 2
Voltaire	Mariana	32da	A 1
Voltaire	Tancredo	32da	A 1
Voltaire	Tancredo	2da	A
Voltaire	Zaire	32da	A 2
Voltaire	Artemira	32da	C 2
Voltaire	Orestes	34ta	A 2

W

Wagner	Lohengrin	2da	A
Wagner	El anillo del nibelungo	5ta	C
Wagner	Parsifal	9na	C 2
Wagner	Los maestros cantores	24ta	A 9
Wagner	Tannhäuser	22da	A 2
Wagner	Tristán e Isolda	25ta	C 3
Webster	El demonio blanco	15ta	A 1
Webster	Appio y Virginia	24ta	A 3
Webster	La duquesa de Amalfi	29na	A 1
Webster	Sir Thomas Wyatt	30ma	B
Wells	La guerra de los mundos	6ta	A 2
Werner	Atila	3ra	A 1

Werner	El veinticuatro de febrero	19na	B 1
Werner	Lutero	20ma	A 4
Wicheler	El matrimonio de la señorita Beulemans	24ta	A 8
Widor	Maître Ambros	33ra	B 1
Wilde	Salomé	22da	B
Willy	Le Friquet	24ta	B 6
Willy	Lélie	22da	C 2
Wolf	Les Lys	28va	D 1

Z

Zaccone	La Cellule No. 7	3ra	B 3
Zamacoïs	Bohémos	24ta	A 9
Zamora	Don Juan	5ta	B
Zola	El sueño	1ra	B 2
Zola	El desastre	6ta	A 1
Zola	El dinero	6ta	B
Zola	El dinero	17ma	A 2
Zola	Germinal	8va	B 2
Zola	La tierra	13ra	B 1
Zola	La tierra	30ma	C 1
Zola	Thérèse Raquin	15ta	A 1
Zola	Thérèse Raquin	34ta	A 4
Zola	La bestia humana	16ta	A 2
Zola	La obra	20ma	A 4
Zola	La alegría de vivir	21ra	A 2
Zola	La alegría de vivir	24ta	B 7
Zola	El pecado del abate Mouret	22da	A 1
Zola	La conquista de Plassans	22da	A 2
Zola	Nana	22da	A 6
Zola	La taberna	22da	C 2
Zola	El capitán Burle	22da	C 1
Zola	Jacques Damour	25ta	C 2
Zola	Olla	25ta	C 7

Zola	Renée	26ta	B 2
Zola	La Curée	26ta	B 2
Zola	El doctor Pascal	26ta	B 2
Zola	Su excelencia Eugène Rougon	30ma	C 1
Zola	La fortuna de los Rougon	30ma	C 1
Zola	El vientre de París	33ra	C 2
Zola	Madeleine	34ta	B 1
Zorilla	Don Juan	5ta	B

ANÓNIMOS

Chino	La cantante	3ra	A 1
Hindú	Anarghara-ghava	10ma	C 2
Hindú	Dhurtta Narttaka	22da	A 1
Hindú	Dhurtta Samagama	24ta	A 9
Hindú	Hánuman	10ma	C 2
Milagros	Roberto el diablo	5ta	A
Milagros	Barlaam y Josafat	10ma	D 3
Milagros	La Mère meutrière de son enfant	17ma	C 2
Milagros	San Alejo	19na	G 3
Milagros	San Ignacio de Antioquía	20ma	A 4
Milagros	Guibor	23ra	B 4
Milagros	Juliano	31ra	A 2
Milagros	La Mère du Pape	31ra	B 4
Milagros	La Fille du roi d'Espagne	32da	B 2
Milagros	Berthe-au-grand-pied	35ta	
Milagros	La Reine aux trois fils	35ta	
Milagros	Berthequine	35ta	
Misterio	El misterio de Adán	6ta	A 3

Si quieres conocer otros trabajos
del autor, puedes visitar:

www.adriansilisque.com